Maria Georgeta POPESCU
coordonator



Studii de muzicologie vol II

Editura OM

„In afara materiei totul este muzică.
Însuşi Dumnezeu nu este decât o halucinaţie sonoră”

EMIL CIORAN

„Dacă ar dispărea muzica,
toate bucuriile şi durerile pământului n-ar putea stoarce
o lacrimă de esenţa celei izvorâte din ea”
EMIL CIORAN

ISBN GENERAL: 978-973-716-524-4

ISBN VOL II



Maria Georgeta POPESCU
coordonator

Studii de muzicologie

VOL. II

Editura pim
Iaşi – 2007



EDITURA pim
Soseaua Stefan cel Mare nr. 11 Iasi -700498
Tel. / fax: **0232-212740**
e-mail:editurapim@pimcopy.ro
www.pimcopy.ro

EDITURĂ ACREDITATĂ CNCSIS BUCUREŞTI
66/01.05.2006

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Studii de muzicologie / coord.: Maria Georgeta Popescu. - Iaşi: PIM, 2007-
vol.
ISBN 978-973-716-524-4
Vol. 2. - 2007. - Bibliogr. - Index. - ISBN 978-973-716-777-4

I. Popescu, Maria Georgeta (coord.)

78

INTERACȚIUNEA CREATOR – CREAȚIE - PUBLIC

Prof. **Smaranda Acatrinei**
Colegiul Național de Artă „O. Băncilă" Iași

Comunicarea artistică constă în transmiterea unui mesaj artistic de la creator la receptor prin intermediul unei opere de artă. Orice operă de artă este în sine o *comunicare*, cuprinzând un semnificat specific transmis printr-un limbaj caracteristic determinat. Comunicarea artistică constituie o etapă din schema operațională a procesului artistic integral (creație-comunicare-receptare-reacție). Operația de comunicare artistică constă în emiterea și receptarea unei anumite structuri artistice, care îndeplinește, atât pentru emițător cât și pentru receptor rolul de semn cu o anumită semnificație, având deci valoare de simbol. Pentru ca semnificatul să fie comunicabil trebuie să-i corespundă un semnificant (simbol) mai mult sau mai puțin adecvat. Comunicarea artistică este posibilă numai dacă opera de artă poate fi decodată de receptor, dacă nu este produsul întâmplării ci are o formă, o structură creată pe baza ansamblului experienței artistice și sociale milenare, comune atât creatorului cât și receptorului.

Noțiunea de creație artistică definește procesul specific în cadrul căruia iau naștere operele de artă; în decursul istoriei creația artistică și-a pierdut caracterul colectiv și anonim dobândind o tot mai accentuată caracteristică individualistă și profesionalistă. Actul de creație artistică a fost și este interpretat în diverse moduri (act delirant, mistic, impuls al divinității, expresie sensibilă a ideii absolute, dicteu al inconștientului, etc.). Simpla integrare a acestui act individual în context ca și găsirea totalității factorilor care îl influențează încă nu explică fenomenul producerii de unicate. Creația artistică pornește în mod conștient sau spontan de la un ideal artistic pentru a ajunge la valoarea materializată în operă, proces care este de la început complex și care suferă modificări imprevizibile pe parcurs, astfel încât finalitatea are un caracter mai mult implicit decât explicit. Se interferează, de la caz la caz, în diferite proporții raționalul, afectivul și concret-senzorialul; intențiile creatorului sunt implicite, limbajul folosit conotativ, izvorul și adresa sa principală fiind sensibilitatea. O activitate care implică însușirea unor tehnici, procedee devine un meșteșug dacă lipsește vocația, talentul și, finalmente, geniul creator, elemente intrinsece săvârșirii unei opere de artă.

Creatorul

Creatorul investește opera cu un complex de sensuri și informații al căror destinatar este receptorul. Dar se pune întrebarea, cât de corectă și de cuprinzătoare este prelucrarea și interpretarea structurilor artistice în transmisie. În ceea ce privește creatorul, punctul său de pornire este nimicul, ca să spunem așa – haosul. Sfârșitul îl va reprezenta opera creată. Drumul până acolo se împlinește prin actul improvizației.

Astfel, actul creator necesită delimitarea unor faze de creație:

Pregătirea.

Există două tipuri de pregătire a unei opere:

- ***pregătire neintenționată***, care nu vizează în mod expres și imediat o infinitate creatoare;
- ***pregătire intenționată***, al cărei scop este de a aduna un material artistic în vederea prelucrării sale.

În primul caz, pregătirea coincide cu însăşi experienţa generală acumulată de artist, care poate fi experienţă de viaţă (amintiri, evenimente marcante, emoţii trăite, etc.) sau experienţă culturală. De exemplu, se ştie că artele au una asupra celeilalte o înrâurire creatoare. Astfel, artistul în faţa capodoperei unei alte arte are sentimentul de surpriză, încântare, revelaţie, care îi pune în vibraţie sensibilitatea şi fantezia, născând în el dorinţa impetuoasă de a găsi echilibrul muzical al imaginii literare sau plastice. "Muzicianul cultivat, spunea Schumann, va putea studia cu profit o *madonă* de Rafael, iar un pictor o simfonie de Mozart. Ba mai mult: orice actor va sluji sculptorului pentru redarea omului ce se odihneşte, iar operele sculptorului vor fi utile personajelor vii ale actorului; pentru pictor poemul devine imagine, muzicianul va transforma tablourile în muzică". Cel mai adesea, pregătirea neintenţionată este nedeterminată, imprecisă, având rădăcini adânci, care pot fi tensiuni psihice neconştientizate sau pregnanţa unor amintiri ce pot ajunge până la anii copilăriei.

Prin contrast, pregătirea intenţionată urmează momentului de inspiraţie, fiind o continuare, o tentativă îndreptată în direcţia strângerii de date, de informaţii care să slujească la realizarea întrezăritului edificiu artistic.

Inspiraţia şi invenţia.

În genere, se înţelege prin inspiraţie o stare, o condiţie psihologică favorabilă actului creator, ce se caracterizează printr-o maximă disponibilitate artistică, printr-o autorelevare în plan subiectiv a unor trăiri lăuntrice latente. Explozia lor atrage după sine eliberarea unor energii, care pot lua forma mai concretă a unei idei sau se pot topi în matca difuză a unei emoţii artistice. Şi într-un caz şi în celălalt, inspiraţiei i se asociază un sentiment de euforie, de entuziasm şi patos creator. Inspiraţia reprezintă saltul calitativ, născut din adausurile cantitative caracteristice pregătirii.

Deşi invenţia anticipează execuţia, ea nu trebuie privită ca o desfăşurare pur mentală. În mod current, cele două faze se împletesc se condiţionează. "Faptul de a inventa implică necesitatea unei descoperiri şi a unei realizări" notează Stravinski în "Poetica muzicală". Ceea ce imaginăm nu ia în mod obligatoriu o formă concretă şi poate rămâne în stadiul virtualităţii, în timp ce invenţia nu este de conceput în afara traducerii ei în fapt.

Execuţia.

Ultima dintre fazele procesului creator, execuţia, presupune trecerea la realizarea propriu-zisă a lucrării, la materializarea proceselor anterioare într-o expresie comunicabilă.

Opera se naşte, deci, ca o vibraţie unică în spaţiu, ca un eveniment unic, întocmai unui proces sufletesc. Acest proces sufletesc, ca un proces intrinsec, care se desfăşoară de la sine, nu se face prin voinţă, nu poate fi constrâns să se producă, nu se concepe, nu se calculează, nu se alcătuieşte pe căile logicii. Acest process îşi are logica sa proprie, care, bazându-se pe legi psihice, nu este mai puţin natural decât orice logică. Corespunzător legilor vieţii, oricare asemenea "proces sufletesc", pe care îl reprezintă opera muzicală, poartă în sine tendinţa de a se desăvârşi.

Se ştie, creatorul investeşte opera cu un complex de sensuri şi semnificaţii al căror destinatar este receptorul. Dar, se pune întrebarea, cât de corectă şi de cuprinzătoare este preluarea şi interpretarea structurilor artistice transmise.

Interpretul

Interpretul ia cunoştinţă de opera de artă abia prin intermediul partiturii, deci drumul său spre lucrare este invers faţă de cel parcurs de creator. Compozitorul trăieşte sensul celor pe care vrea să le comunice înainte sau în timp ce scrie lucrarea, care precede punerii pe hârtie, această trăire constituind miezul procesului de creaţie. În schimb, pentru interpret lucrarea este tocmai

opusul unei estfel de improvizații, anume o scriere precisă cu anumite semne, pe care el trebuie să le decodifice spre a putea ajunge la lucrarea însăşi şi apoi să o execute.

"Dar ce înseamnă aceeaşi operă pentru cel ce o reproduce? În primul rând, un document tipărit. El (*interpretul*) nu poate şi nici nu trebuie să dea curs pulsului vieții sale sufleteşti, ci detaliilor deja precizate într-o operă de mult finisată, aparținând altcuiva. Cum s-ar spune, el trebuie să meargă de-a-ndărătelea şi nu înainte, cum merge creatorul. Adică el trebuie să avanseze înpotriva direcției oricărui element viu, din afară înăuntru, şi nu ca un creator – dinăuntru în afară." afirma Wilhelm Furtwängler.

Cert este faptul că prezența interpretului în actul de comunicare artistică este obligatorie deoarece receptorul ia legătura cu operele creatorului numai prin intermediul acestuia. Iată de ce principala atribuție a interpretului este de a transpune cât mai fidel şi mai convingător mesajul artistic al creatorului, tălmăcindu-l pentru marele public după gustul şi pregătirea pe care o are.

"Am considerat întotdeauna esențial ca interpretul să încerce printr-un efort de inteligență şi de previziune, să pătrundă intențiile autorului sau, mai de grabă, aceste intenții, în majoritatea cazurilor, rămânându-i nedescifrate, să le substituie pe ale sale, încercând astfel, prin ipoteză, găsirea mobilurilor secrete ale inspirației. Dar mai trebuie să nu se complacă nici în alcătuirea unui plan prea amănunțit, nici într-o ficțiune prea vădit romanțioasă, ci să nu accepte de fapt de la acest joc al spiritului, decât ceea ce poate fi util unei exprimări mai intense, potrivit doar limbajului sunetelor" – "La musique française pour piano" – Alfred Corlot

Receptorul

Cel de al treilea element participant la un act de artă îl constituie receptorul de artă, spectatorul, publicul. Abenta acestei componente ar da actelor de creație şi interpretare artistică o notă de gratuitate, de lipsă de sens şi, finalmente, de neîmplinire. Noțiunea de public desemnează totalitatea indivizilor care iau contact cu arta, într-un anumit timp şi spațiu, calitatea de public implicând o comunitate de receptori care au drept obiectiv comun captarea unui mesaj artistic.

Publicul fiind alcătuit dintr-o mulțime de persoane, diferite din punct de vedere al gradului de cultură, al intelectului şi al sensibilității, provenind din medii diverse, de vârste şi gusturi variate vor emite judecăți critice eterogene. Este exclusă, deci, o coincidență de opinie în cadrul unui public,chiar dacă se pot forma, eventual, tendințe de apreciere majoritare.

Pe de altă parte, de pildă, dacă pictura impresionistă sau drama wagneriană au fost primite, la vremea prezentării lor cu mari rezerve, numai două decenii mai târziu, vor deveni modele de referință pentru consumatorul de artă. Se evidențiază astfel că normele estetice ale unei epoci sunt factorii de influențare a unei poziții critice a publicului, iar schimbarea acestora în timp va avea drept consecință modificarea concepțiilor şi a criteriilor de apreciere a receptorilor de artă. Valorizarea unui act de artă este , deci, dependentă şi de familiarizarea cu un anumit limbaj artistic, pretinzând o perioadă de asimilare, mai cu seamă în cazul unor opere care propun direcții novatoare în planul tehnicii sau al expresiei.

La început, orice operă de artă se dezvăluie unui grup limitat de receptori de artă, dar cu timpul însă, îşi probează calitățile şi poate câştiga sufragiile prin recunoaşterea de către marele public. După cum se vede, opera formează publicul, destinul său fiind hotărât, la rându-i, de reacția masei de contemplatori. Se poate afirma, deci, că opera de artă se impune treptat publicului, iar acesta, la rândul lui, o impune conştiinței umanității, conferindu-i uneori statutul de capodoperă.

Se observă că mesajul organizat în funcție de repertoriul emițătorului şi transmis prin intermediul unui mijloc de comunicare este preluat şi decodat de receptor, conform repertoriului său estetic format prin cultură artistică. Cele două repertorii nu coincid, intersecția lor alcătuind

un repertoriu comun, care oferă posibilitatea comprehensiunii respectivului mesaj. Aşadar, pentru a se realiza comunicarea, creatorul trebuie să se supună unor reguli de construcţie, unor modalităţi de expresie care să permită accesul publicului la opera sa, respectând un anumit prag de *inteligibilitate* şi *convenţie*. La rândul său, receptorul are datoria să-şi lărgească necontenit sfera repertoriului estetic, astfel încât însuşirea semnificaţiilor difuzate să fie plenară.

PRELUDIILE PENTRU PIAN DE VIOREL MUNTEANU

Prof. dr. **Cornelia Apostol**
Colegiul National de Artă „Octav Băncilă" Iaşi

După mijlocul secolului XX, muzica serială a avut asupra compozitorilor români efectul deschiderii unor noi posibilităţi de câştigare a libertăţii deciziei estetice. Tratarea serială a materialului sonor, integrată unei complexităţi a suprapunerii polifonice a planurilor, uneori cu pornire de la o temă cu caracter modal, sau în relaţie cu polimodalismul, duce la o sinteză a dodecafonismului cu modalismul, ceea ce liberalizează rigiditatea primului prin influenţa elementelor celui de-al doilea, câştigându-se astfel individualitatea şi expresivitatea componistică, ce pot fi exprimate într-o mică măsură doar prin abordarea rigorii seriale. Se nasc astfel estetici noi ce depăşesc cumularea celor aferente acestor orientări şi prin subsumarea polimetriei şi poliritmiei de sorginte folclorică.

Cele **Două Preludii pentru Pian** de Viorel Munteanu au fost compuse în 1972, genul de preludiu fiind tratat într-o manieră personală, folosindu-se noile achiziţii ale tehnicii contemporane de compoziţie într-o sinteză originală cu tradiţia.

Primul preludiu, *Andante cantabile,* este o temă cu 4 variaţiuni.

<u>Tema</u> melodică, cu caracter narativ, de formă tripodică (ex. nr.1 a, b, c) are o prezentare asimetrică în mers sinuos, cu contrapunct liber, în polimetrie binară şi ternară.

Pe lângă intervale mici (secunde şi terţe mici) ea conţine şi salturi de intervale mari (cvartă micşorată şi mărită, cvintă micşorată şi mărită, octavă micşorată). Plecând de la intervale, care determină construcţia modurilor, se ajunge la o concepţie unitară a tematicii şi armoniei, unitate între desfăşurarea verticală şi orizontală ce reiese din economia construcţiei. Secţiunea expozitivă are 3 planuri sonore în contratimp, ce vor fi exploatate în variaţiuni.

ex. nr. 1 – Tema tripodică

Andante cantabile

a
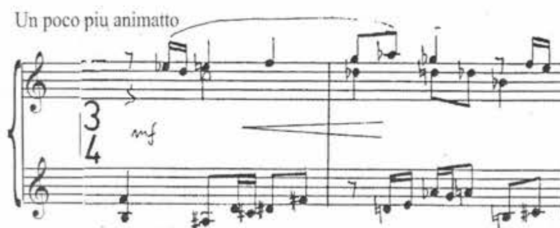
Andante cantabile

b
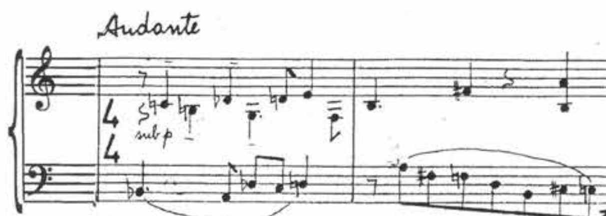
Andante cantabile

c

Variațiunile aduc inversări tematice între voci, transpuneri cu transformări intervalice (ex. nr.2, 3).
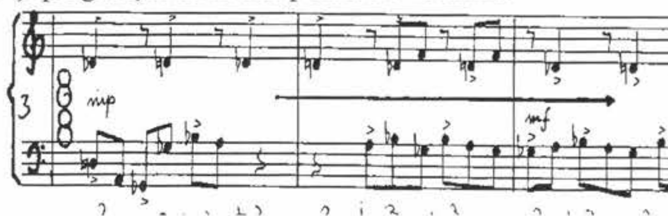


ex. nr. 2 Transp. cu transf. intervalice



ex. nr. 3 - Tema in registru grav

Aceste procedee alterează timbrul (ascuțit) și caracterul temei (neliniștit). Tempoul (Andante cantabile) și registrul (octava mare) dau prestanță temei. Se ivește un element în aparență nou în variațiunea a doua (ex. nr. 4), în 8/8 cu o grupare internă diferită (2+2+2+2 și 2+3+3), dar nu este decât un joc variațional pe sunetele re b și re becar din incipitul temei, un joc energetic ce acumulează tensiune și pregătește auditorul pentru ce va urma.



ex. nr. 4 – Joc variațional
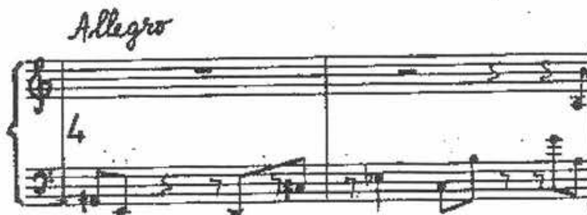
Jocurile și alternanțele variaționale măresc puterea energetică a secțiunii a treia care devine punctul culminant al preludiului ce-și mărește expresivitatea prin metamorfozările funcționale rapide obținute din succesiunile variaționale alerte. În final se redă aerul de prestanță temei ce fusese caleidoscopizată anterior. Travaliul tematic e condus în stil responsorial, creându-se un mic stretto ce fluidizează parcursul sonor.

Modurile utilizate, puternic cromatizate pot conduce la impresia că tema e o serie de 10 sunete din totalul cromatic expusă la v_1 în segmentul **a**. Si becar și sol # (lipsă inițial până la seria de 12) apar la v_3 (si becar) și v_1 (sol #) în segmentul **c**. Această serie modală prezentată ca un cântec lung asimetric determină construcția formală ca o variație continuă, cu modificări libere însă, nu după regulile tehnicii seriale. Variațiunile curg una în cealaltă fiind delimitate doar

de tempoul şi metrica diferite (din raţiuni analitice am făcut delimitarea şi numerotarea variaţiunilor). Tempoul creşte pe fiecare nou segment având vârful în variaţiunea a treia – *Allegro* şi se linişteşte spre final – *Andante*. Şi metrica binară, ternară, simplă şi compusă omogen şi eterogen contribuie la creşterea tensiunii de construcţie, având aceeaşi alternanţă la început şi la sfârşit, ceea ce creează simetrie şi contribuie la închegarea formei. În interiorul aceleiaşi metrici compuse, gruparea interioară variată a valorilor generează tensiune, mişcare (2+2+2+2= egalitate, 2+3+3=asimetrie). Polimetria şi poliritmia sunt fenomene corespunzătoare polimodalismului din domeniul armonic. Profilul melodic asimetric e cauzat şi de apartenenţa la 3 moduri cu o amplasare intervalică inegală a sunetelor. Structura modurilor (**a**: 2m, 4-, 2m, 2M, 2M, 2m, 3m, 2m, 2M, 2M, 3m ; **b**: 3m, 2M, 4+, 2m, 3-, 2m, 5-, 3m, 4-, 2m; **c**: 2m, 3m, 2m, 2m, 3m, 3m, 2M, 8-, 2m, 2+, 2m) determină evoluţia orizontală şi verticală a construcţiei preludiului.

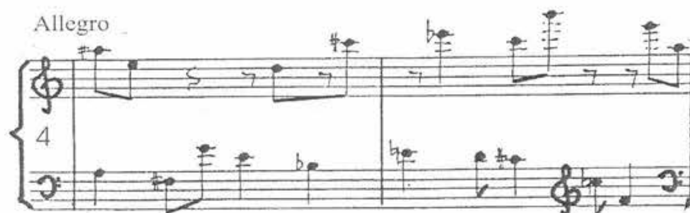
Variaţiunile ritmice, de factură, de structură, timbrale, intervalice, metrice şi modale ale temei cu contrapunctul uneori păstrat se alătură variaţiunii de tehnică de compoziţie, preludiul fiind o sinteză între cântecul lung românesc, elementele de serialism modal şi polifonia medievală.

Tema celui de-al **doilea preludiu**, *Allegro*, este un ostinato de 9 sunete cu o configuraţie sinuoasă dată de salturi de cvartă mărită, secundă mare, septimă mare, terţă micşorată, terţă mică, septimă mare, sextă mică, septimă mică (ex.nr.5).
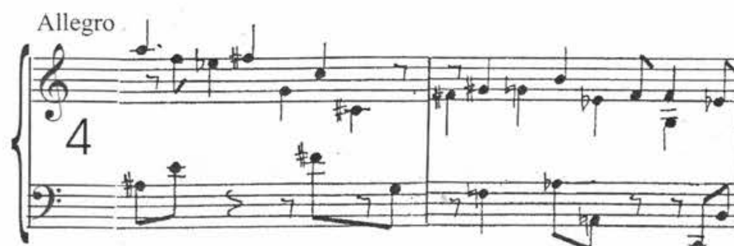


ex. nr. 5
Tema de 9 sunete ostinato
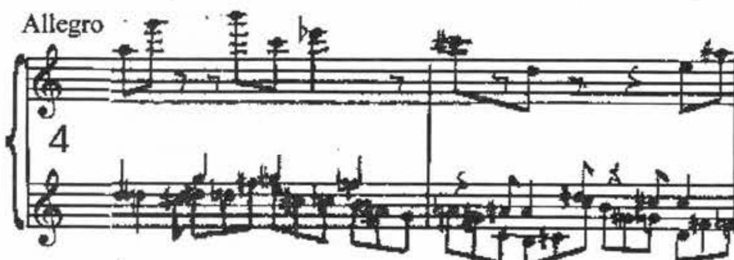
Pentru a memora tema şi a o recunoaşte în transformările sale ulterioare, această serie este repetată de trei ori în octava mare în partea expozitivă, dar începând cu a doua sa repetiţie apare desfăşurarea contrapunctică şi mereu variată a celorlalte două voci. Organizarea riguroasă a temei permite construirea discursului sonor prin repetiţia temei în registre diferite, prin răsturnarea ei, prin recurenţă şi prin inversarea recurenţei (ex. nr.6, 7, 8, 9), deci prin utilizarea pătratului magic.
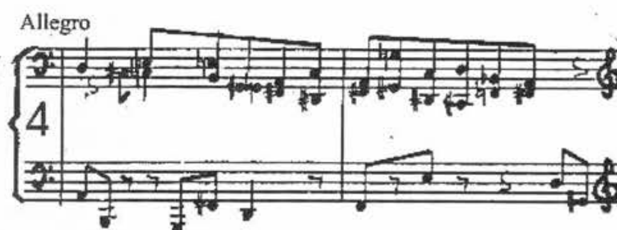


ex. nr. 6 –T în discant



ex. nr. 7-T răsturnată
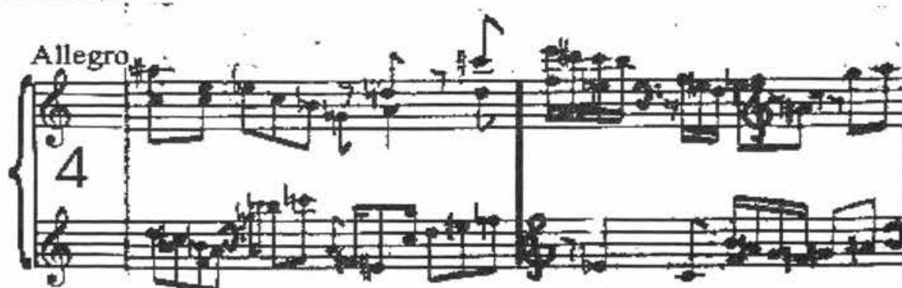


ex. nr. 8-T în oglindă



ex. nr. 9 –T în oglinda răsturnată

Tema are o configurație și o organizare internă ce permit dezvoltarea lucrării prin divizarea și permutarea acestui ostinato de la contraoctavă până la octava 3 în starea inițială, în simetrie, în octave, cu valorile augmentate, sincopat, variat, cu elementele repartizate tuturor vocilor (ex. nr.10).



ex. nr. 10 – elementele T la toate vocile

Forma pornește simplu de la aceste 9 sunete expuse în optimi la o singură voce în octava mare pe parcursul a 2 măsuri. Ambitusul se extinde prin apariția a încă 2 voci ce își dispută această temă, din metamorfozările căreia se dezvoltă Preludiul. Contrapunctul inițial în

valori mari se transformă apoi în valori din ce în ce mai mici către final. Alte modalități de evoluție a Preludiului, pe lângă creșterea numărului de voci și a numărului de sunete prin micșorarea valorilor contrapunctului sunt și dublarea temei în octave, augmentarea valorilor ei și mărirea ambitusului (de la contraoctavă până la octava 3) prin utilizarea sistemelor de 3 portative. Lucrarea are aceeași metrică (4) și același tempo (allegro) de la început până la sfârșit. De remarcat că autorul care este foarte meticulos în notarea tuturor parametrilor unei compoziții pentru a asigura o cât mai fidelă redare a textului, nu face nici o însemnare dinamică. De altfel nici nu era nevoie pentru că scriitura lucrării creează o acumulare sonoră pe parcurs și o amplificare agogică prin procedeele menționate, ajungându-se în final la sporirea importanței temei ce are un ultim rapel grandios prin dublarea ei la octavă și dublarea valorilor. Forma este un lanț de momente variaționale ce decurg din monotematismul îmbinat organic cu principiul variației seriale. Între variațiuni se produc contraste și gradații ale tensiunii emoționale cu ajutorul schimbărilor de ritmică, de factură, cu ajutorul polifoniei, al numărului de voci, al transpozițiilor. De obicei de stil baroc, acest basso ostinato cu elemente variaționale tip ciaconă (tema amplasată la toate vocile) este supus în acest Preludiu unor experiențe noi sub aspectul limbajului muzical, conferindu-i-se metamorfozări caracteristice epocii contemporane prin utilizarea procedeelor ce țin de tehnica serială.

Ambele *Preludii pentru pian* compuse de Viorel Munteanu sunt lanțuri variaționale ce contrastează între ele ca tempo și caracter, prin construcția temelor și a metodelor de metamorfozare utilizate (în timp ce primul este serial-modal edificat liber, al doilea este un ostinato serial ce se dezvoltă pe baza pătratului magic). Contrastul din interiorul fiecărui preludiu este realizat pe baza dozajului ideal între tensiunea emoțională și rigoarea conceptuală. Integrarea în procesul creator autentic a elementelor tradiționale și seriale preluate din cultura europeană și a celor ale polimodalismului, polimetriei și poliritmiei tradiției românești creează o sinteză originală ce îmbogățește limbajul muzical al compozitorului care în aceste preludii exprimă miniatural ceea ce va afirma mai târziu pe un plan superior în lucrările simfonice.

INTERPRETAREA MUZICALĂ - ACT CREATOR

Prof. **Adriana Cuharek**
Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă"Iași

Arta este una din formele de manifestare a culturii umane, prin care spiritul încearcă să cunoască lumea, apelând la un limbaj propriu, și să comunice rezultatele acestui demers, prin mesaje specifice, caracterizate prin structuri expresive, capabile să transmită o emoție umană, emoție care are un caracter complex, incluzând simultan senzorialitate, afectivitate și spiritualitate.

Fenomenul artistic, întrețesându-se, de-a lungul istoriei, cu evoluția de ansamblu a culturii, a suferit o suită de schimbări. Dinamica creației artistice derivă din necesitatea originalității neistovite, originalitate fără de care arta își pierde capacitatea de declanșare a emoției căreia este menită să îi dea naștere.

În antichitatea greacă, arta a fost socotită ca *mimesis*, ca "imitare" a realității. Condamnată de Platon să rămână în afara *Republicii*, fiind o "imitare" de gradul al doilea și corupătoare a moravurilor austere, arta se vede apoi socotită de Aristotel ca având funcția de *catharsis*, expurgatoare a pasiunilor. Totodată arta este privită ca *poesis*, ca "formatoare", ca activitate constructivă de forme, capabile să insufle virtute estetică materiei cu care lucrează artistul: cuvinte, culori, sunete, materii statice (marmură, bronz, lemn) sau în mișcare.

Arta a fost legată, de-a lungul istoriei, de categoria *frumosului*. Artistul este destinat să creeze forme frumoase, să tindă către ceea ce estetica Renașterii numea *concinnitas*, lucrul desăvârșit, perfecțiunea. În evoluția ei istorică, arta a apărut din ce în ce mai limpede ca fiind capabilă să dea *expresie* trăirilor semnificative ale artistului, apelând la capacitățile afective și intelective ale celor care recepteazä opera. Accentul se deplasează treptat de la *perfecțiune* către *expresiv*, de la realizarea frumuseții către ceea ce pune în efervescență întreaga complexitate a omenescului, de la jocul senin către afirmarea pasionată a tumultului sufletesc. Suntem astfel în prezența a două modalități de manifestare a artei: clasicistă și romantică, de pură vizualitate și de empatie.

Structurile expresive ale artei alcătuiesc un *limbaj specific*, care realizează o *comunicare* între artist și cel ce receptează opera de artă. Creația artistică este caracterizată, în principal, de trei funcții pe care le îndeplinește: *de cunoaștere* (cognitivă), *educativă* (etică) și, nu în ultimul rând, *emoțională* (estetică). Virtuțile cognitive și etice ale artei devin iluzorii dacă opera de artă nu este capabilă să declanșeze, prin elementele ei specific estetice, tocmai acea emoție caracteristică, care îi dă forța bine cunoscută.

Arta este percepută ca manifestare a spiritului uman, prin care creatorul de artă își exprimă gândurile, sentimentele și opțiunile față de realitatea materială și spirituală, exprimare făcută prin intermediul *imaginilor artistice*. Artele se deosebesc între ele după natura imaginilor artistice folosite, ceea ce înseamnă că fiecare artă operează cu mijloace proprii, specifice, aceste mijloace având uneori puncte comune, dar alteori fiind total diferite de la o artă la alta.

Omul, cel căruia i se adresează arta, vine în contact cu imaginea artistică prin intermediul celor două simțuri principale: văzul și auzul. Luând drept criteriu simțurile cu ajutorul cărora se percepe imaginea artistică artele pot fi de două feluri: vizuale și auditive.

Între opera de artă și om pot exista raporturi diferite: de creație, de interpretare și de vizionare sau audiție. În artele plastice, datorită specificului acestor arte, creatorul se identifică cu interpretul sau, mai bine zis, în transmiterea operei de artă plastică lipsește interpretul, deoarece îndată ce opera a fost creată, ea poate fi pusă la dispoziția iubitorilor de artă , fără a necesita intervenția vreunui interpret. Este însă necesar de a preciza că opera de artă plastică nu se considera a fi creată decât dupa ce i s-a făcut ultimul retuș. Aceasta înseamnă ca toți care contribuie la realizarea unei picturi monumentale, a unei statui, a unui edificiu architectural, sunt creatori și nu interpreți, chiar dacă rolul celor mai mulți dintre ei, în procesul de creatie, este doar acela de a concretiza concepția artistică a creatorului principal.

Cu totul alta este însă situația în muzică și literatură. Operele de artă literară și muzicală, desfășurandu-se în timp, nu pot ajunge la auditor decât prin intermediul interpretului, chiar dacă acesta, în unele cazuri, este aceeași persoană cu creatorul, sau este chiar auditorul (respective cititorul) însuși.

Prin urmare, se observa că și din acest punct de vedere există asemănare între muzică și literatură. Deosebirea constă în faptul că, în muzică, rolul interpretului este indiscutabil mai mare decât în literatură. Muzica fiind o artă prin excelență sonoră, opera de artă muzicală nu-și poate atinge scopul pentru care a fost creată, decât dacă este ascultată. De aici se poate trage concluzia că, pentru cel care ascultă muzică, interpretul joaca un rol mai important chiar decât creatorul.

Interpretare artistică denumește acel act creator prin care se dezvăluie conținutul și expresia unei lucrări dramatice, coregrafice, muzicale sau a unui scenariu cinematografic. Ea realizează actul unei creații prin intermediul gândirii și sensibilității originale a interpreților, făcând sensibil pentru public chiar și ceea ce nu exista în text, scenariu sau partitură decât în stare virtuală. Uneori se asigură, astfel, trecerea de la o realitate vie a unor creații care nu pot dobândi această calitate decât prin actul interpretării. Exercitându-se asupra unor lucrări create în decursul timpului interpretarea artistică poate să le dea o actualitate în care se vor reflecta, deopotrivă, personalitatea și viziunea interpreților.

Faptul că la săvârșirea unui act de artă creatorul investește opera cu un complex de sensuri și semnificații al căror destinatar este receptorul este o evidență. Dar, se pune întrebarea, cât de corectă și de cuprinzătoare este preluarea și interpretarea structurilor artistice transmise. Iată de ce perceperea mesajului nu este posibilă decât atunci când se realizează un cod comun de simboluri între artist și consumatorul de artă. Existența unui cod comun nu conduce automat la stabilirea unui echilibru între repertoriile estetice aparținând celor doi factori ai comunicării.

În mod curent, astăzi întâlnim cu precădere două formule cheie cu privire la interpretarea muzicală:

1. ***Fidelitatea față de partitură;***
2. ***Interpretarea creatoare.***

1. Luată drept țel, această fidelitate față de partitură este cu totul insuficientă, lăsând la o parte faptul că, practice, chiar și în cele mai simple cazuri această fidelitate nu este realizabilă. De exemplu, textul unui autor nu dă nici cel mai vag punct de reper pentru adevărata intensitate a unui *forte* sau a unui *piano*, pentru exacta rapiditate a unui *tempo* , întrucât fiecare "forte", fiecare "tempo", lent sau accelerat, trebuie să fie modificat, în practică, în funcție de spațiul în care se cântă, de dispunerea și dimensiunea respectivului aparat orchestral. Iar în privința semnelor de

interpretare, mai cu seamă la clasicii germani, acestea, în mod conştient, nu sunt gândite concret, ci simbolic, nu în mod real pentru instrumentistul respective, ci în general în relaţie cu sensul întregului. De aceea aceleaşi semne de interpretare trebuie să fie citite diferit la diferitele instrumente, de pildă, un "ff" la fagot este total diferit de un "ff" la trombon. În general, întreaga teorie a "fidelităţii faţă de partitură" este mai mult o teorie literar-intelectualistă decât o concepţie muzicală.

Cum şi de ce a putut să dobândească ea atâta însemnătate în lumea de azi?

În primul rând este vorba de un fel de fenomen de reacţie. Perioadei romantismului târziu, a impresionismului i-a corespuns în interpretarea muzicală un individualism extrem, o preferinţă unilaterală pentru tot ce era expresie personală, culoare difuză, în dauna elementului constructive legat de formă.

În al doilea rând, stilul interpretativ n-a fost creat de cei care "reproduc", ci de creatori. Fie prin intermediul creaţiilor lor, al noilor sarcini şi a noilor perspective derivate din acestea, care făceau ca trecutul să apară în altă lumină sau pur şi simplu în calitatea lor de creator şi reproducător.

Astfel, cel ce era doar "reproducător" dobândea de la aceştia sens şi direcţie în lucrul său; însăşi existenţa primilor însemna pentru el indicaţie, direcţionare şi implicit, un control permanent, fie şi inconştient, care îl ferea de abateri. Se poate obţine până şi inteligenţa care i se cere interpretului pentru a face faţă dificulttilor impuse de tehnică. Oricine care are o aptitudine în direcţia respectivă poate dobândi tehnica cu uşurinţă printr-un antrenament orientat în acest sens. Inteligenţă, care permite instrumentistului să execute cele mai complicate armonii şi ritmuri - memoria în sine fiind una mecanică. De aici rezultă şi aşa-zisele efecte "ilegale" de care instrumentiştii se folosesc pentru a ascunde aplatizarea transmiterii mesajului artistic.

2. Există două accepţiuni ale "interpretării creatoare"

a. O dată cu inventarea "noi muzici", când creatorii muzicii de azi au început să simtă şi să se vadă în opoziţie faţă de muzica "veche" şi implicit, faţă de propriul lor trecut, ei şi-au pierdut relaţia organică cu aceasta. N-au mai vrut şi n-au mai putut să creeze un stil de interpretare pentru trecutul care nu-I mai interesa. Atunci au lăsat treaba aceasta pe seama interpretului.

Din acest moment, publicul începe să intuiască, mai mult inconştient, importanţa cu adevărat covârşitoare pe care a dobândit-o dintr-o dată interpretul. I s-a dat pe mână administrarea unei comori de valoare incomensurabilă – trecutul – fără posibilitatea invocării vreunei instanţe superioare. Este punctual în care începe ridicola supraestimare a interpretului, el însuşi înclinat să se supraaprecieze, ca urmare a continuei sale apariţii în faţa publicului; pe de altă parte apare şi încercarea de a-i îngusta atribuţiile, de a-i prescrie căile pe care le are de urmat, de a-l controla cât mai mult cu putinţă.

Pe de o parte, s-a născut părerea că nu există o interpretare obiectiv-justă, că totul este "o chestiune de gust", că fiecare individ şi fiecare epocă are dreptul să remodeleze trecutul, potrivit propriilor nevoi – şi aşa au apărut formulele "interpretare creatoare", "interpretare actualizată a trecutului".

Pe de altă parte, s-a lansat postulatul sumbru şi distructiv pentru spirit al "fidelităţii faţă de partitură", care nu numai că era dispus să sancţioneze orice deviere cât de mică de la cele notate de autor, ci şi să limiteze interpretarea la ceea ce era înscris în partitură, în felul acesta, vrând să reducă la minimum orice libertate subiectivă.

b. Om al timpului său, creatorul este oglinda epocii reflectând veridic un adevăr istoric; om al timpurilor, creatorul transmite prin opera sa mesajul prezentului devenit trecut, către viitor,

comunicând prin intermediul limbajului specific, peste generații, o stare de spirit, un mod de gândire și simțire caracteristice, universalizate spre semnificațiile adânc umane pe care le cuprind. Aprecierea făcută asupra unui creator și a unei creații pleacă de la caracteristicile momentului existenței lui, de la cunoașterea ansamblului condițiilor în care și-au desfășurat activitatea și care șî-au pus amprenta și au fost redate în afara sa de la descifrarea sensurilor cuprinse în ea.

Oratoriul händelian, cvartetul de coarde la Haydn, opera mozartiană, simfonia beethoveniană – fiecare reprezintă o lume în sine, fiecare a condus și a întruchipat felul de a simți și de a face muzica unei generații sau chiar și a mai multora. Pianul lui Chopin, muzica de cameră la Brahms, cântul la Verdi, orchestra la Wagner, și mai apoi la Strauss – pentru a da numai cateva exemple – toți acești creatori au format stilul epocii lor, iar armata celor meniți să reproducă – pianiști, instrumentiști, cântăreți, dirijori – nu au avut altceva de făcut decât să-i urmeze, să le transforme în realitate intențiile, să se lase conduși de către aceștia. Pentru aceste generații, trecutul există doar în măsura în care era legat de prezent, ceea ce binențeles că se întampla, totul încadrându-se într-o unică evoluție continuă.

"Prin stil și formă, autorul comunică ascultătorului ceea ce are de transmis, pe socoteala sa proprie, căci făcând acest lucru, el (autorul) reprezintă ființa etică" - Ernest Anserment

"Stilul reprezintă modul special în care un autor își ordonează conceptele și își formulează limbajul meșteșugului său. Limbajul constituie elementul comun al compozitorilor unei școli sau a unei epoci determinate. Aparatul muzical de care uzează o epocă, marchează cu pecetea lui limbajul și, într-un fel, să zicem "gestica" muzicală, cât și atitudinea compozitorului față de materia sonoră"- "Poetica muzicală" –Stravinski

Totuși, în cadrul fiecărui stil de operă, artiștii se diferențiază între ei prin trăsăturile personalității proprii, prin conținutul și forma lucrărilor.

Caracterul estetic al unor aspecte mai accentuate ale vieții umane, ale artei și totodată, criteriu valoric este sintetizat sub numele de *expresiv*. Expresiv este acea calitate care rezultă din relația de unitate dintre forma caracteristică a unui obiect, a unei ființe, creații și conținutul pregnant, relație care, prin forța ei de influențare, atrage în mod deosebit atenția, determinând o reacție estetică. Expresiv este o însușire cu o întinsă arie de cuprindere a realității și artei. Transfigurarea artistică e expresivului din realitate, duce la ceea ce numim *expresivitate*, care reprezintă o altă componentă a interpretării creatoare, adică la acea capacitate de a influența emoțional prin originalitatea sesizantă, izbitoare, a soluționării compoziționale, cromatice, ritmice, stilistice etc.. De regulă, expresiv în artă este o exteriorizare contrastantă, bazată pe abaterea de la medie, ca și pe o alegere sau selectare subordonate comunicării caracteristic intensive, pronunțat distincte.

"Actul de imaginare muzicală este un act al expresiei omului ca ființă etică, iar muzica este expresia estetică a eticii umane sub modalități diverse și în condiționare universală. Ea nu este, în sens strict, o expresie a sentimentului, ci o expresie a omului ca ființă afectivă, astfel încât expresia se realizează prin semnificațiile sentimentului" – "Fondaments de la musique de la conscience humaine" – Ernest Anserment

Dintre elementele care ajută actului de interpretare, în ceea ce privește interpretarea muzicală, se disting: ***intuiția muzicală*** (" ce trebuie să fie ajutată și pusă în drepturile ei în actul interpretative" spunea Furtwängler) și ***calitatea sonoră***, care este esențială în vederea redării cât mai apropiată de stil a lucrării.

Adevărata interpretare, în viziunea lui Furtwängler, pleacă de la ideea de "întreg" ("O lucrare reprezintă derularea unui eveniment organic esențialmente necesar, orientat central") astfel el dezbate problema interpretării în felul următor.

"Apare întrebarea, cum procedează interpretul, căruia îi sunt furnizate în mod evident doar detaliile, pentru a ajunge, la rândul său, la întreg. La început, va încerca să le asambleze, cât mai bine cu putință, să le ajusteze unul în funcție de altul, va încerca să le aranjeze cu mai mult sau mai puțin gust, așa cu se aranjeajă florile într-o vază. Dar este totuși o deosebire între un "aranjament" al unui regizor iscusit și plămădirea unui organism de către un artist, un creator. Oricât de bine asamblat, ceea ce rezultă astfel se compune întotdeauna din ceva pre-existent, din părți gata făcute, și nu va fi niciodată adevărata operă a maestrului, derularea vie a tuturor părților sale în corelația lor improvizat-necesară. Nimeni n-a exprimat mai profound și mai frumos ceea ce deosebește producerea de re-producerea unei opere ca Wagner, într-o legendă despre cum a fost făurită din nou spada lui Siegfried. Nici cel mai priceput meșter-făurar nu este în stare să lipească bucățile spadei frânte. Doar prin topirea lor integrală, și – ca să păstrăm metafora noastră – reconstituirea situațieiinițiale, a haosului care precede creația – printr-o nouă plămădire a întregului, opera poate fi refăcută în forma ei inițială, creată din nou."

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Eleva **Mădălina Dascălu** clasa a XI-a A
Îndrumător, prof. **Maria Georgeta Popescu**
Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă" Iași

Decenii de-a rândul muzica sa a fost scanteia ce a aprins si va aprinde in continuare focul in spiritul omenesc inaltandu-l spre sublim. Dar dînd lumii alinare, pace, bucurie, creeaza imaginea unui spatiu securizant, protector unde muzica depaseste orice filozofie, orice timp, orice spatiu.

Dedicandu-si intreaga viata artei a dat nastere unei muzici profunde, luminoase din care rasuna voci de ingeri, in ciuda faptului ca destinul l-a condamnat la surzenie.

Creatia sa a ramas in isotrie ca o adevarata capodopera, asemenea unui sonet al lui Shakespeare sau o sculptura a lui Michelangelo, fiind marcata de o rara cantabilitate muzicala sustinuta de freamatul profund, misterios al virtuozitatii.

O adevarata binecuvantare pentru muzica a fost atunci cand Ludwig van Beethoven a vazut lumina zilei pentru prima oara pe 16 decembrie 1770 la Bonn, fiind al doilea copil dintre cei sapte ai parintilor Johann si Maria.

De timpuriu el a dovedit calitati muzicale deosebite, mostenite de la bunicul si tatal sau care i-a impus sa invete pianul, orga si viola de cand avea 4 ani, fiind obsedat de ideea ca poate poate forma si el un "copil minune" ca Mozart care sa-i aduca castiguri.

Anii copilariei au fost grei datorita insistentelor tatalui care avea viciul alcoolului si devenind si mai apasator odata cu moartea mamei in 1787 pe care o adora.

Aceste incercari divine nu i-au influentat cariera si ajutat de prof. Neefe alaturi de care a lucrat cativa ani, intra la numai 11 ani in randul muzicienilor de la Curtea Princiara unde devine treptat pianist, organist, violonist si dirijor al orchestrei de teatru.

Beethoven era inzestrat cu un spirit iscoditor, mereu treaz la tot ceea ce se petrecea in jur, cautand sa se ridice peste cotidianul apasator si sa-l depaseasca. Norocul a facut ca vizita la Bonn a lui Joseph Haydn sa fie un prilej fericit de confirmare a virtuozitatii tanarului si apreciindu-i lucrarile insista sa fie trimis la Viena pentru a aprofunda muzica impreuna.

Ludwig van Beethoven pleaca la Viena plin de entuziasm dorind sa studieze cu Mozart, dar este indurerat la aflarea vestii ca muza sa a incetat din viata.

Continua sa ia lectii cu J. Haydn si A. Salieri, aceasta colaborare contribuind puternic la drumul spre glorie, spre faima sa ca pianist si dirijor.

Chiar daca la inceput a fost primit cu anumite rezerve din partea criticii oficiale din cauza infatisarii sale (era mic de statura, indesat, spatos si puternic, cu chipul dur, cu pometii brazdati, ochii sagetatori, parul brunet si fruntea brazdata de cute), lucrarile sale sfarsesc nu peste mult timp prin a cuceri definitiv, cercurile de specialisti, aristocratia si marele public.

Omul acesta, de o infatisare uneori bizara, stangaci si capricios cu cei din jur, care-si simtea sanatatea subreda de tanar, era animat de o puternica flacara interioara, de o vointa

indarjita care-l indemna sa uite de necazurile trupului si sa se concentreze asupra muzicii grandioase ce izvoraste din adancul sufletului sau.

Acest lucru insa nu l-a scapat de greutatile financiare pentru care a avut de luptat tot timpul si ce au dus la agravarea bolii sale, datorita careia si-a pierdut in cativa ani auzul cu desavarsire.

In 1802 cuprins de tristete concepe pe 6 octombrie o scrisoare denumita "Testamentul de la Heiligenstadt" catre cei 2 frati ai sai in care isi marturiseste chinul la care l-a supus destinul "voi oameni ma socotiti drept dusmanos, morocanos, cat de nedrepti sunteti fata de mine! Nu cunoasteti taina ce face sa par astfel! Nu-mi era cu putinta sa spun oamenilor vorbiti mai tare, caci sunt surd... Aceasta experienta ma dusese la disperare, incat am vrut sa-mi pun capat vietii! Numai arta, ea singura m-a retinut!" - Lunwig van Beethoven.

Deznadejdea care-l macina pe compozitor va fi simtita in mai multe din lucrarile sale, dar in special in Simfonia Destinului, care reprezinta o dovada a curajului, impotriva inversunarii vietii si creeaza prin muzica povestea destinului.

Aceasta lucrare Simfonia a V-a este una dintre cele mai inflacarate creatii beethoveniene, strabatuta de la un capat la altul de o permanenta cu fortele potrivnice ale fericirii amului si este cantata in prima auditie la Viena pe 22 decembrie 1808.

Chiar din prima parte, tempo "Allegro con brio", compozitorul expune celebrul "motiv al destinului" alcatuit din patru sunete, iar semnificatia lor fiindu-ne explicata de insusi compozitorul "Asa bate destinul la usa", iar in final ajungand la concluzia "Omul! Omul! Omul este mai puternic decat Destinul" citandu-l pe Oedip.

Cele trei sunete scurte si unul lung, sunt inconfundabile in literatura muizcala universala, incat prima parte a simfoniei (alcatuita din 500 de masuri) este conceputa pe baza prelucrarii lor, partile II, III, IV sustin "motivul fatidic" sugerand urmarirea permanenta a destinului catre personajul principal care este omul reprezentat de Beethoven.

Se spune despre ea ca este simfonia destinului, nu atat pentru faimosul motiv care evoca bataile destinului la usa, cat mai ales pentru lectia de curaj si de maretie pe care ne-o da Beethoven, in lupta sa ca om fata in fata cu propria-i soarta.

Parte I, forma de sonata, tempo Allegro con brio este decisa si incepe prin "anuntarea" directa in fortissimo a "motivului destinului", de catre partida de coarde la care se adauga clarinetele.

Motivul fatidic de 4 sunete repetandu-se cu un ton mai jos, va genera tema principala ce a initiat denumirea "Simfonia Destinului", aceasta capadopera fiind cunoscuta si astazi cu titlul acesta. Tema I genereaza semnalul cornilor si este dominanta.

Dupa un pasaj modulant, care tine loc de punte apare tema a II-a si se opune fiind nostalgica, lirica marcata de speranta, de iluzie si este ilustrata pe rand de vioara si apoi de suflatori.

Prima sectiune a acesteia prezinta o inrudire cu motivul initial, dar a II-a sectiune in mi bemol major (relativa lui do minor) se opune primei teme prin linia sa melodioasa, invaluitoare.

Aceasta tema a destinului este intalnita pe tot parcursul partii I, auzindu-se necontenit, ilustrand o stare de tensiune.

Acordurile dure, specifice beethoveniene care se ivesc concretizeaza decizia drastica a destinului impotriva omului dorind sa-l condamne.

Dezvoltarea, destul de scurta este construita in primul rand pe faimosul motiv si pe scheletul sau ritmic precum si pe unele elemente esentiale ale temei a II-a.

Tot in dezvoltare intalnim si pasajul celebru format din acorduri dialogate in piano, intre instrumentele de suflat de lemn si coarde, inainte ca cele "doua semnale" ale motivului initial sa anunte intrarea reexpozitiei care prezinta tema a II-a in do major. Este urmata de o dezvoltare importanta si categorica, intr-o succesiune de patrimi accentuate si de dialogul dintre instrumentele de suflat si coarde, un fel de prelungire la dialogul din dezvoltare.

Un rol important in aceasta parte il are si glasul oboiului redat printr-o melodie inlacrimata ce contureaza intrebarea sperantei "Oare de ce, oare chiar eu sa fiu?" dar dupa aceasta mica insula intr-un ocean agitat, motivul conducator iar reapare crescand furtunos pe scheletul motivului ritmic al destinului si anticipeaza deziluzia.

Partea a II-a, forma de lied cu tema cu variatiuni, tempo Andante con moto este generata de o prima tema lirica apropiata prin atmosfera ei de Simfonia a IV-a si Pastorala si se diferentiaza mult de infatisarea tumultoasa, de sufletul impunator al celorlalte parti.

Acest Andante isi merita cu prisosinta numele, chiar daca tonalitatea sa, la bemol major si caracterul sau general ne linistesc dupa audierea primei miscari se simte totusi in el, vointa de a merge inainte, fara incetare. Acest mers inainte reiese din factura primei teme care incepe cu anacruza si inrudirea celor doua teme secundare cu tema principala care este expusa de viole si violoncei.

Personajul principal omul isi traieste tihna, multumirea sufleteasca in mijlocul naturii, bucurandu-se de caldura ei. Dar viata nu poate sa se desfasoare mult timp in felul acesta. Lupta rasuna, iar obiectivele mari revin in cunostinta, dar eroul continua totusi sa mai fure o data si inca o data din elixirul fericirii.

Cele doua teme secundare se inlantuie, trecerea de la prima la a doua printr-o brusca izbucnire a lui do major si mai ales a modulatiilor de la sfarsitul temei a II-a, atat de subtile si care dezvaluie un Beethoven mai poetic, mai intim.

Tema I apare in variatii ornamentale la violoncel in saisprezecimi, in timp ce temele a II-a ai a III-a sunt suprapuse unei fiduratii agitate, in treizecidoimi. In Variatiunea a II-a, destul de surprinzator, doar tema I este variata de trei ori; prima oara la viola si violoncele, a doua oara la vioara, iar a treia oara la violoncel si contrabas, tot in trezecidoimi.

Variatiunea a III-a tine locul unei scurte dezvoltari centrale, fiind bazata pe elementele melodice ale temelor pe care Beethoven le trateaza printr-un contrapunct foarte expresiv, inainte de revenirea cu forta a temei secundare.

In Variatiunea a IV-a Beethoven pregateste o gradatie puternica, tema principala apare intai in minor la suflatorii de lemn, apoi intre suflatori si vioara, aceasta culminatie constituind apogeul miscarii.

Ultima variatiune este o coda, piu mosso ampla si generoasa, asemanatoare cu tema principala din Andante.

Aceatsa parte a II-a ilustreaza latura poetica a vietii si ospitalitatea blanda a naturii. Nu intamplator fiind scrisa in forma de variatiuni.

Tema violoncelelor si viorilor creeaza graiul divin intr-un stil cromatic care umple sufletul de speranta, mangaiere, alinare, tema reluata mai tarziu de fagot si clarinet, conturand ideea sperantei "Oare voi fi batut de soarta?"

Interventia violoncelelor si alamurilor amintesc motivul destinului, dar intr-o atmosfera grandioasa, triumfala si infiripa personajului speranta care anticipa concluzia "Nu, nu poate sa mi se intample chiar mie".

Partea a III-a tempo Allegro este un scherzo dinamic, vivace. Tema ilustrata in do minor este formata din doua sectiuni. Prima sectiune porneste de la registrul grav al orchestrei in sotto

voce, ca o intrebare si este expusa de violoncele si contrabasi fiind expresia unui elan launtric, unei noi sperante. A doua sectiune, care o completeaza este ca e ezitare, ca o indoiala, iar deodata se aude motivul neinduplecat al destinului amenintator, la corni, cautand sa se impuna peste toate instrumentele, in intreaga orchestra.

Sonoritatea creste mereu. Dupa ce rasuna inca o data motivul ritmic, obsedant, urmeaza trioul in do major scris foarte contrapunctic fiind un fugato plin de vitalitate, vocile urmarindu-se unele pe altele, creeand a atmosfera misterioasa.

Un descrescendo general aduce din nou scherzo-ul dar intr-o alta versiune diferita de cea dintai, mult mai scurta, ilustrand o atmosfera de asteptare, pe o pedala dominanta, accentuata de pulsatiile neincetate ale talgerelor, se pregatesc fortele care vor izbucni in final.

Cateva note in pizzicato fac trecerea catre reluarea scherzoului, dupa care se ajunge intr-un moment de pianissimo iar pe sunetele lungi ale coardelor, timpanul readuce motivul fatidic al simfoniei care se aude surd, in departare, sugerand o stare de incordare in continua crestere.

Un crescendo pe un acord al intregii orchestre, de o tensiune rar intalnita face trecerea spre partea a IV-a, spre finalul care se canta in continuare fara oprire.

Forta exaltanta a primei teme marcheaza de la inceput atmosfera exceptionala a acestui final. Prin entuziasmul, bucuria si avantul sau tema proclama cu tarie tonalitatea lui do major, consacrand astefel victoria definitiva asupra destinului.

Tema muzicala rasuna ca o adevarata explozie triumfatoare, ca un imn al victoriei generat de toata orchestra.

Dezvoltarea este bazata in special pe tema a II-a si pe basul ei, al carui element melodic devine in cantrasubiect forte activ.

In ceea ce priveste reexpozitia, ea nu intervine in momentul in care este asteptata, ci este precedata de o scurta reamintire dureroasa si apasatoare a scherzo-ului.

In aceasta ultima parte se adauga instrumente de suflat suplimentare, in special din alama, pentru a consolida cat mai puternic ideea de victorie sugerata pana la ultima nota din final "Omul este mai tare decat destinul".

Maretia melodiei creeaza o sonoritate stralucitoare, impresionanta, decisa si ilustreaza bucuria nemarginita pentru victorie, in ciuda faptului ca "motivul destinului" este cantat in continuare de alamuri, pana cand se stinge incet de tot si dispare.

Partea a IV-a reprezinta un triumf al binelui impotriva raului ceea ce semnifica de fapt victoria lui Beethoven impotriva destinului crud, suferintei interioare si clarifica faptul ca omul e mai puternic decat destinul si niciodata nu-l va putea invinge mai ales daca exista speranta si puterea de lupta.

Lungimea neobisnuita a discursului de 40 de masuri in acorduri perfecte dovedeste cu prisosinta ca Beethoven incheie intreaga simfonie prin glorie pana la ultimul sunet.

Dorinta apriga de a compune l-a impins sa nu isi piarda mintile din cauza surzeniei, ci sa creeze in continuare mari capodopere ce izvorasc din adancul sufletului.

Ajuns la maturitate, a stiut sa lase in urma apasarea, intunericul, teama si reuseste sa le depaseasca cu finalul vijelios al Simfoniei "Destinului" peste care troneaza bucuria, uitand de seara intunecata in care a scris Testamentul de la Heiligenstadt, reprezentat de motivul destinului.

Forta dezlantuita a capodoperelor sale nu a parasit pamantul o data cu moartea compozitorului care si-a dat sufletul in toiul unei furtuni de zapada in timp ce un trasnet spinteca vazduhul in ziua de 26 martie 1827, la Viena. Creatiile sale au continuat fara incetare sa aminteasca lumii de grandetea muzicii acestui geniu care si-a dedicat viata trup si suflet artei.

Ludwig van Beethoven nu a fost numai al epocii lui, el a depasit- prin creatia sa eroica alaturi de care a construit un "templu" al culturii universale care ne va aminti mereu prin muzica de triumful binelui asupra raului.

Beethoven, acest geniu al muzicii este omul creator care a stiut sa invinga soarta prin forta spiritului si prin bucuria creatiei sale. Astazi, dupa decenii de-a randul lucrarile lui Beethoven figureaza de zeci si zeci de ori in programul tuturor filarmonicilor din intreaga lume si fireste ca si in trecut publicul muzical este la fel de dornic de a asculta creatiile nemuritoare ale titanului compozitor care aduc in sufletului omenesc liniste si fericire.

Video – audiție comparată –Ludwig van Beethoven - Simfonia a V-a, Destinului sub bagheta dirijorilor Herbert von Karajan și Leonard Bernstein.

BIBLIOGRAFIE

Eugen Pricope - "Beethoven", Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor R.P.R., 1958.

Jean Jaques Rapin - "Sa descoperim muzica", Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor R.P.R., Bucuresti, 1975

Romain Rolland - "Beethoven", Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor R.P.R., Bucuresti, 1962

MUZICA - LIMBAJ UNIVERSAL
Audiția muzicală – considerații generale

Prof. **Adrian-Gelu Dobranici**
Şcoala Nicolae Iorga Iaşi

„ Muzica este în mod atât de natural legată de noi, încât chiar dacă am vrea să ne lipsim de ea, nu am putea". Gil de Zamora – Ars muzica IV GerbertII, c377[1]

Limbajul muzical este universal şi nu avem nevoie de traducere atunci când trecem de la muzica lui G. Enescu, la creația muzicală rusă, reprezentată spre exemplu prin P.I.Ceaikovski sau Serghei Prokofiev, la muzica lui Johann Sebastian Bach sau Ludwig van Beethoven, reprezentanți ai creației muzicale germane, sau la cea italiană, reprezentată cu brio de Antonio Vivaldi sau Giuseppe Verdi.

Importanța muzicii este confirmată pe deplin şi demonstrată de-a lungul istoriei umanității în varii contexte, încât încercarea excluderii acestui domeniu din viața cuiva, ar însemna să infirmăm complexitatea ființei umane sub aspect, intelectual, afectiv, social. Muzica a fost inclusă în educație din cele mai vechi timpuri şi contribuia la atingerea mai multor scopuri: educația, purificarea sufletească, instruirea plăcută, recreerea şi destinderea după încordare. „Cultura spirituală a unui popor, parte a căreia este şi cea muzicală, se plăsmuieşte în şcoală"[2] şi totuşi astăzi, învățământul românesc, domeniile sale umaniste în special, se află la răscruce şi nici sfera educației muzicale nu se află într-o situație mai fericită. Parte componentă a educației umaniste, estetice, morale şi civice a fost permanent marginalizată „având în prezent cea mai slabă reprezentare din toată istoria pedagogiei şi una dintre cele mai slabe din lume"[3].

Deseori acest domeniu este tratat cu superficialitate, probabil, având în vedere că arta în genere se intersectează puțin cu nevoile materiale ale vieții de zi cu zi. Realizarea unei educații muzicale la limita minimă în ciclul primar şi gimnazial, importanța acordată ei ca obiect de studiu în liceu au condus la înregistrarea unui regres în realizarea acestei laturi educaționale, vizibil astăzi în pregătirea tinerilor. Atitudinea generală, puțin constructivă față de acest domeniu, poate acredita ideea greşită în societate, cât şi în şcoala românească, conform căreia educația muzicală este un lux de care ne putem lipsi fără a afecta existența cotidiană imediată. Cu toate acestea, studiile mai vechi şi mai recente ne demonstează total contrariul. Muzica nu este doar un **limbaj universal**, ci chiar unul **natural**. Mulți cercetători *„ au demonstrat independent unul de celălalt că în mod natural copiii sunt dotați să înțeleagă limbajul muzicii şi să decodifice mesajul ei. Diferite loturi de copii între cinci şi nouă ani au fost solicitați să clasifice diferite piese muzicale pe categoriile: fericit, trist, animat, calm, mânios, fricos...şi fără vreo instruire muzicală prealabilă, toți au identificat corect caracterul specific al pieselor" ... „ Stefan Koelsch din Leipzig, Germania, a confruntat un lot de adulți lipsiți de educație muzicală. Li s-a dat o serie de acorduri în succesiune. Subiecții n-aveau idee de armonie nici de înlănțuiri armonice. Toți, fără excepție, au semnalizat corect care dintre acorduri nu se potrivea cu tonalitatea. După toate aparențele, toți suntem construiți pe structura tonală."*[4] .Multe cercetări demonstrează că *"nou*

---

[1] **Tatarkiewicz, Wladyslaw –** ***Istoria esteticii*** **– Ed. Meridiane, Buc.1978**
[2] **Gagim, Ion –** ***Ştiința şi arta educației muzicale*** **– Ed. Arc, Chişinău – 1996, p.55**
[3] **V. Vasile –** *Pagini nescrise din istoria pedagogiei româneşti* **- Ed. Didactică şi Ped. R. A. Buc. 1995, p.13**
[4] ***Muzica –Un limbaj nu Cultural*** *, ci Natural*-**WWW.AZSForum .ORG**(*Robazza, C. Macaluso, C., D'Urso, V. Emotional reactions to music by gender, age, and expertise. Percept. & Motor. Skills,, 79, 939-944 – 1994; Terwogt, M.M. & Van Grinsven,*

născuții discern muzica. Când ambientul este umplut cu acorduri consonante și intervale perfecte, aceștia râd. Iar când se fac auzite disonanțele și intervalele micșorate/mărite, aceștia reacționează dureros"... ,iar *„pruncii la numai 4 luni preferă intervale majore și minore (de terțe suprapuse) decât intervale disonante (secunde, septime)"*[5].

Este deci necesară o reconsiderare a poziției în general față de educația muzicală, care nu trebuie privită doar ca ceva frumos, care ne înfrumusețează viața, ne delectează, ci ca un dat al existenței umane. Timpul investit în predarea acestei discipline, într-un cadru instituționalizat mai ales, pe care doar școala îl poate oferi, pornind de la grădiniță sau la grupe de vârstă chiar mai mici (de la doi ani, ca în sistemul japonez), nu defavorizează studiul celorlalte discipline, ci le potențează, vor deveni mai productive chiar. Realizarea unei educații muzicale elementare precare însă, conduce la lipsa unui orizont cultural, în cazul nostru, muzical, la o orientare slabă în oceanul muzical de astăzi, în alegerea muzicii pe care respectivele persoane o ascultă.Dacă toate studiile arată că muzica influențează în aceeași măsură și regnul vegetal ca și cel animal , efectul ei asupra copilului , a tânărului de mai târziu - ființă rațională*„care posedă un simț(sensus) special al frumosului și artei, ... care percepe frumusețea , farmecul și armonia*[6] este cu atât mai puternic, omul fiind singurul creditat de altfel cu această capacitate de Cicero, care mai considera și că muzicii îi revine sarcina de a forma și întreține această sensibilitate.

Muzica este o artă internațională, dar la baza ei stă sunetul muzical, materialul intonațional și de aceea forma finală a unei compoziții rezidă în textul muzical compus de un autor și sonorizat , interpretat de artist conform unei viziuni proprii. Educația muzicală, după 1990, a înregistrat și pași înainte, propunând în mare măsură obiective realizabile, ce respectă criteriul accesibilității, pregătirea intelectuală și capacitățile copiilor. Propunând activități de inițiere în scris –cititul muzical și audiții muzicale, așează la baza activității cântecul (propriu-zis) și oferta în domeniu este astăzi mult diversificată prin manuale alternative, repertorii variate, pe care putem să le completăm chiar noi. Societatea informatizată și industrializată de astăzi, într-o dinamică permanentă, ne oferă mijloace nenumărate prin care avem acces ușor și rapid la diferite tipuri de muzică :„ușoară „- mai corect, pop, clasică, modernă, de concert, de scenă, de film, populară, academică, laică, de cult, europeană sau non-europeană, de amatori sau profesionistă. Nevoia umană de echilibru și armonie, se împlinește prin muzică, arta care oferă toate acestea. Tocmai, în societatea cultural - informațională intensivă de astăzi, educația muzicală a omului beneficiar de artă, trebuie intensificată, pentru ca înlesnirile oferite de posibilitățile tehnicii computerizate să fie de folos. Astfel, tehnologia midi (Muzical Instrument Digital Interface) de a face posibil astăzi să compui și să orchestrezi multe instrumente diferite prin intermediul unui calculator. Programe specializate permit chiar elevilor să improvizeze înregistrări ale unor melodii cunoscute ca și posibilitatea editării și creeării unui stil muzical propriu. Improvizațiile, compozițiile pot fi astfel salvate într-un format midii sau chiar printate. **Muzica, -** *Ideia lumii*, potrivit filozofului Arthur Schopenhauer, pentru care *„lumea ar putea fi chiar o materializare a muzicii „*- pe calea audiției , care pretinde doar simțul auditiv la început, se află la îndemâna oricui. Audiția muzicală prezintă oportunități deosebite, facilitată fiind astăzi de cantitatea mare

---

F. Recognition of emotions in music by children and adults. în Percept & Motor Skills, 67, 697-698. – 1988; Giomo, C.J. "An experimental study of children's sensitivity to mood in music" în Psychology of Music, 21, 141-162. – 1993. Bouhuys , A.L., Bloem/, (Stefan Koelsch „What the Brain Tells Us About Music: Amazing Facts and Astounding Implications Revealed, MRN, Fall - 2000.)

[5] *Seminar despre muzică*-**WWW.AZSForum.Org** (Begley, Sharon. Music on the Mind. Newsweek, 07-24-2000, pp 50.)(Robert Lee Hotz, în Times, 13 decembrie 2002).

[6] **Tatarkiewicz, Wladyslaw –** ***Istoria esteticii*** **– Ed. Meridiane, Buc.1978**

de material sonor înregistrat în diverse forme şi formate: discuri vinil, c.d-uri, fişier midi, WAW, Mp3, Mpeg.4 şi lista poate continua. Copleşiţi de această avalanşă, nu reuşim uneori să cuprindem întreaga paletă, să alegem, dar trebuie să răspundem clar la o întrebare: ce muzică şi în ce mod o propunem copiilor? **Audiţia muzicală,** a apărut ca formă de iniţiere muzicală a elevilor începând cu 1920, dar o întâlnim cu mult înainte, ca idee de audiere a muzicii, din secolele XVII - XVIII, în bisericile din Germania, unde aceste concerte publice erau numite „*Abendmusik*;- muzică de seară. Astăzi, audiţia muzicală reprezintă una din formele de bază de iniţiere în arta muzicală şi cuprinde etape distincte: cuvântul introductiv, audiţia propriu-zisă, analiză, reaudiere, apreciere artistică.Fără a solicita eforturi deosebite, experienţa muzicii pe calea audiţiei demonstrează valenţe pedagogice remarcabile, solicitând: - auzire, emoţie, impresie, gândire/meditaţie- interpretare în baza contemplării, înţelegere (recuperarea sensului într-o viziune integratoare. Respectând opiniile specialiştilor trebuie să considerăm audiţia valoroasă şi prin prisma posibilităţilor educaţiilor paralele, în perspectiva totalităţii, a educaţiei permanente, adaptându-ne noilor conţinuturi ale educaţiei pentru şi prin valori, ale educaţiei pentru comunicare, pentru timpul liber, pentru dialog între culturi. Activitatea de iniţiere în arta muzicală, de formare a unei culturi muzicale şi a bunului gust în acest domeniu poate fi completată în mod fericit prin audiţia muzicală. Important este ca pe parcursul intregii şcolarizări să dezbatem şi să analizăm acele teme care, sub diverse forme să-i atragă pe elevi, inoculându-le dorinţa de a-şi însuşi elemente de istorie a muzicii, dar şi muzica de operă, muzica simfonică, rock, jazz-ul, muzica vocală. Trebuie să ne apropiem de elevii noştri şi să le inoculăm direcţii corecte de alegere a unui repertoriu, în concordanţă cu marile valori muzicale naţionale şi universale. Fără a intra în contradicţie directă cu preferinţele şi orientările acestora către unele genuri nereprezentative sau a unei muzici suburbane în unele cazuri, trebuie să îi convingem de frumuseţea colindelor străbune a cântecelor neamului – lucrări patriotice care care au însoţit şi însufleţit poporul român în dezvoltarea sa, lucrări muzicale dedicate locurilor natale, părinţilor, fie că aparţin folclorului muzical sau muzicii simfonice. Pentru clasele ciclului gimnazial care au lăsat locul cunoştinţelor de istorie a muzicii claselor liceale şi unde fenomenul muzical este abordat prin intermediul genurilor şi al formelor, pe lângă realizarea unor audiţii consistente, putem realiza scurte portrete de autor evidenţiind calităţile morale, artistice şi etice ale acestora, urmărind să oferim nu modele obligatorii, pe care nu le-ar accepta, ci mai degrabă posibilitatea alegerii opţionale a unei anumite reprezentări de către copii. Pe baza audiţiei –casete, CD-uri, videocasete, prin participarea directă la concerte putem discuta cu elevii noştri şi despre vechile instrumente muzicale (solz de peşte-înlocuit cu ţiplă astăzi, buciumul, fluierul, naiul, ţambalul, cobza), un obiectiv dorit fiind şi invitarea unui solist. Ca educatori suntem datori, atât cât ne stă în măsură, să nu lăsăm educaţia muzicală a copiilor la întâmplare, mai ales acum când un număr mare dintre ei văd ca model valoros, demn de urmat, doar un anumit gen de cântăreţ, interpretul de manele. Ca pedagogi, avem aici un rol imens în selectarea competentă a lucrărilor propuse spre audiţie. Modelul oferit copiilor trebuie să se bucure de o interpretare artistică valoroasă, scăderile, rabaturile în această privinţă fiind nepermise. De aceea, lăutarii români şi cântecul lor, (Grigoraş Dinicu, Gică Petrescu), marii muzicieni şi relaţia lor cu lăutarii români, marii interpreţi de muzică populară (Maria Tănase, Sofia Vicoveanca), filmul muzical, romanţele, baletul şi istoria lui, dansurile populare şi moderne, valsul şi tangoul îşi pot găsi o reflectare largă în activitatea noastră. Activitatea muzicală artistică desfăşurată în cadrul orei de muzică este diferită de toate celelalte, tocmai prin participarea organică ca parte componentă a subiecţilor, aceştia trăind interior discursul sonor. De aceea, noţiunile şi definiţiile teoretice, discuţiile ulterioare vor fi urmare a impresiilor lăsate de muzica trăită pe viu înainte. Arta muzicală este o artă auditivă

temporală, destinată auzului și percepția muzicală corectă reprezintă rezultatul dorit al activității desfășurate. Percepția muzicală antrenează întreaga ființă și mobilizează multiple procese psihice, acționând total asupra omului. De altfel, mai nou psihofiziologii susțin că omul gândește cu întreg corpul, fiecare parte a sa aducând informații specifice și asta poate explica acțiunea totală a muzicii. Vibrațiile sonore, unde fizico-mecanice, influențează întreaga suprafață corporală, pornind de la nivelul epidermei. Cercetări contemporane demonstrează că alături de calitățile terapeutice nebănuite ale muzicii există și un revers: poate exista eșec în formarea personalității datorat prezenței (de exemplu) continue a zgomotului, a creșterii eșecului pe măsura ridicării nivelului acustic, prin atingerea unei stări de nervozitate ce predispune chiar la îmbolnăvire. Depășirea limitei admisibile de cca.45dB, în spații imense, stadioane, săli de concerte, determină o vulnerabilitate crescută la risc a omului care are nevoie de un climat sănătos, care să-i asigure adaptarea și rezistența la multitudinea atacurilor zilnice: zgomot, brutalitate, oboseală, lupta pentru supraviețuire. Peste 90 de decibeli apar deteriorări permanente ale auzului, asemenea nivele fiind atinse se exemplu în concertele rock care folosesc între 110-140 decibeli, comparabil cu zgomotul produs la decolarea unui avion supersonic și un minut de audiție la acest volum poate cauza deteriorări permanente ale auzului (*Biomuzica – Cum acționează muzica*). Condițiile tehnice de astăzi aflate la îndemâna tuturor ne permit să asigurăm copiilor condiții optime de audiție, însă este corect să îi îndrumăm și dincolo de școală în realizarea unor audiții care să îi stimuleze și nu să le pună în pericol sănătatea. Dacă nu le putem impune ceea ce ascultă, le putem expune măcar rezultatele unor experiențe științifice actuale. Bănuit din antichitate, efectul muzicii ascultate este de necontestat, de exemplu Aristotel în Politica, (1339 a,b) spunea că *„oamenii sunt afectați de ea...E dovedit că muzica are putere de a transforma caracterul* ''. Astăzi, publicarea rezultatelor unor experiențe științifice în lumea vegetală, pe plante de cultură arată că supuse tratamentului a trei categorii de muzică, rock, muzica atonală (modernă) și muzică clasică, acestea au reacționat diferit (*rezultate preluate din Seminar despre muzică - de Lucian Cristescu WWW.AZSForum.Org*). Plantele supuse rock-ului s-au îndepărtat de sursa de muzică, au crescut aberant și nu au înflorit. Cele expuse muzicii atonale s-au îndepărtat în mai mică măsură de amplificator, dar nu s-au dezvoltat pe deplin. Cele mai avantajate au fost cele expuse muzicii clasice care au crescut chiar mai înalte decât grupul de control fără muzică și s-au înclinat spre sursă. În aceeași comunicare sunt arătate efectele muzicii și asupra câinilor care sunt relaxați și au un comportament pozitiv când ascultă muzică clasică, iar rock-ul, heavy metal îi înfurie și determină un comportament agresiv. Realizăm că „ *intuitiv ne bucurăm de efectele terapeutice ale muzicii în fiecare zi...în principiu...orice gen de muzică jazz, blues, reggae, muzică simfonică sau chiar populară – poate contribui la redarea stării de bună dispoziție. Depinde numai de gusturile fiecăruia*''.[7] În același articol este menționat calmul tonifiant al muzicii lui I.S.Bach și seninătății lui W.A.Mozart. Se vorbește despre efectul Mozart, muzica acestuia reușind activarea scoarței cerebrale în proporție de 100% spre deosebire de muzica simfonică clasică – 90%, muzica simfonică modernă 70%- 60%, iar muzica ușoară aprox.50%.

În încheiere, reproducem mai jos, ca argument pe care îl putem aduce în sprijinul celor enunțate considerațiile marelui pedagog, reprezentant de frunte a muzicologiei și etnomuzicologiei românești, George Breazul:

-Educația muzicală în școala secundară are rolul de a deveni principala sursă a culturii estetice, artistice, muzicale, de pătrundere în orizontul marii literaturi muzicale și de integrare a conținutului ei în viața proprie ;

---

[7] Georgeta Licsandru – Muzică veselă pentru depresivi WWW.Jurnalul /de sănătate

- Educația muzicală reprezintă unul dintre cei mai importanți factori de educație morală atât prin efectele benefice ale artei, cât și prin corelarea eforturilor de producere. Conținutul activității educative poate rezolva în mod fericit relația dintre național și universal, bazându-se pe cântecul popular românesc, pe cântul religios bizantin și pe muzica europeană.

BIBLIOGRAFIE

Tatarkiewicz, Wladyslaw – *Istoria esteticii* – Ed. Meridiane, Buc.1978

Gagim ,Ion – *Stiința și arta educației muzicale*-Ed.A.R.C. Chișnău, 1996

V.Vasile- *Pagini nescrise dinistoria pedagogiei și culturii românești* – Ed. Did. Și Ped.R.A. Buc.1995

Lupu, Jean - *Educarea auzului muzical dificil* – Ed. Muz.icală – Buc. 1988

Breazu, George- Patrium Carmen- Contribuții la studiul muzici românești- Ed. Scrisul Romănesc- Craiova, 1941

*** *Seminar despre muzică*-WWW.AZSForum.Org

COLINDUL ROMÂNESC ÎN VIZIUNEA COMPOZITORILOR SABIN V. DRĂGOI ŞI SIGISMUND TODUŢĂ

Prof. drd. **Luminiţa Duţică**
Colegiul Naţional de Artă „Octav Băncilă" Iaşi

Pentru spaţiul muzical românesc, secolul XX a circumscris o perioadă de acumulări, decantări şi împliniri componistice, în care nota dominantă a fost dată de permanenta raportare a creatorilor la valorile perene ale culturii noastre de tradiţie orală.

Demersul enescian – emblematic focar de iradiere estetică şi stilistică – a reprezentat, pentru cei mai valoroşi compozitori români contemporani, un model referenţial de integrare a datului muzical originar în marea cultură europeană şi mondială.

Sabin V. Drăgoi şi **Sigismund Toduţă** reprezintă doi dintre cei mai importanţi promotori ai conceptului modal de filiaţie arhaică. În această ordine de idei, viziunea comparativă pe care o voi dezvolta în studiul de faţă porneşte de la specificul raportării fiecăruia dintre ei la un fenomen-liant: **colindul românesc**.

După cum remarca reputatul folclorist Gheorghe Oprea, „colindul, prin calitatea documentară şi artistică excepţională a variantelor, rezultat al unei îndelungate şi maxime şlefuiri, prin unitatea stilistică de ansamblu a impresionantului arsenal deja cules, prin penetranţa până în zilele noastre a unor tipuri străvechi, reprezintă o culme a culturii populare şi, în general, a spiritualităţii româneşti"[8].

Puternic impresionat de frumuseţea acestui gen al folclorului autohton, Sabin Drăgoi îşi va asuma de timpuriu nobila sarcină a culegerii şi sistematizării lui. Drept corolar, după câţiva ani de cercetări pe teren (1922-1924), demersul său se va concretiza într-o lucrare fundamentală pentru cultura muzicală românească: volumul *303 Colinde*, publicat în 1930[9].

Încununată cu marele premiu „Năsturel" al Academiei Române (1933), prezentarea **monografică** a colindei (ardelene) a avut un impact puternic şi imediat, atât asupra folcloristicii, în general, cât şi asupra viziunii componistice, în particular.

Muzicologul Gheorghe Firca distinge trei factori determinanţi care au contribuit la prestigiul şi deschiderile oferite de acest ópus referenţial: „1. Arhaismul genului (deosebindu-se de colinda religioasă, de «cântecul de stea» de sorginte semi-cultă), fapt semnalat şi de D.G. Kiriac, Ghe. Cucu şi, mai apoi, de Béla Bartók şi Constantin Brăiloiu; 2. Perfecţiunea sa muzicală – intonaţională, ritmică şi formală – şi raportul ei optim cu versul şi refrenul, ele însele de o rafinată «elaborare»; 3. Potenţialul muzical ridicat al intonaţiei colindei şi, mai ales, al ritmicii sale «giusto» în configurarea unor tematici stând la temelia muzicii culte"[10].

După cum sublinia Veturia Dimoftache-Dordea „pentru Sabin Drăgoi cântecul popular românesc constituie, parafrazându-l pe Noica, o monadă prin care înţelege şi iubeşte muzica,

---

[8] Gheorghe Oprea – *Folclorul muzical românesc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2002, p. 396.

[9] Mult mai târziu, în 1957, Sabin V. Drăgoi va publica lucrarea *20 Colinde din Comuna Zan-Hunedoara*, unde, după cum afirmă muzicologul Gheorghe Firca, „măcar o parte dintre colinde vor fi fost auzite şi notate atunci" (adică între 1922 şi 1924, subl. mea). *Cfr.* Gh. Firca – *Momentul Drăgoi*, rev. Muzica, Bucureşti, serie nouă, anul V, nr. 3 (19), iulie-septembrie 1994, p. 72.

[10] Gheorghe Firca – *op. cit.*, p. 72.

filosofia, viața în întregul ei. Doina, balada, cântecul și jocul, dar mai ales **colinda** sunt omniprezente în muzica sa, fie în citat, fie ca inspiratoare ale unui discurs asemănător celui folcloric"[11].

Într-adevăr, pe lângă numeroasele pagini corale, vocale și instrumentale (îndeosebi, pianistice), colinda extrapolează semantic, dobândind **virtuți dramatice** – așa cum se întâmplă în *Aria lui Ion* din opera *Năpasta* (monolog ce debutează cu un citat, reproducând nr. 285 din colecția *303 Colinde*) – sau **virtuți polifonice** – prezente în *fugato*-ul central din prima parte a lucrării *Divertisment rustic* (tema demersului contrapunctic revendicându-se de la materialul folcloric al aceleiași colecții, unde figurează cu nr. 1).

Sabin Drăgoi a fost vizibil stimulat de personalitatea contemporanului său Béla Bartók (afinitate motivată, poate, și prin spațiul natal bănățean comun). Când fac această afirmație nu mă gândesc doar la folcloristul Drăgoi ci, mai ales, la rezonanța unor soluții de armonizare bartókiene asupra compozitorului Drăgoi, adoptate, cu predilecție, în miniaturile sale pentru pian.

Mai mult decât atât, muzicianul român și-a consacrat o parte din timpul și energia creatoare teoretizării unor fenomene semnificative ale folclorului autohton, dintre care studiul intitulat *Armonizarea cântecului popular românesc*[12] a rămas unul de importanță capitală.

Problema centrală pe care și-o propune spre rezolvare acest studiu constă în necesitatea adecvării scriiturii armonice la particularitățile structural-dialectale ce definesc profilul autentic al melodiei arhaice românești. Astfel, experiența directă a culegătorului de folclor, conjugată cu disponibilitatea și viziunea modernă, personalizată a compozitorului, vor contribui la dezvoltarea unei investigații de profunzime prin care se vor discerne, rând pe rând, tipologii dialectale aparținând zonelor: Sibiu-Făgăraș, Maramureș-Baia Mare, Bihor, Arad-Hunedoara, Banat, Oltenia, Muntenia, Moldova.

Reprezentativă pentru genul miniaturii instrumentale românești, lucrarea *30 de Colinde alese pentru pian* (publicată la Editura Muzicală, în 1958) constituie un corpus muzical structurat pe trei serii, a câte zece piese fiecare.

Scriitura pianistică este de o evidentă filiație corală, fapt demonstrat de armonizarea specifică ansamblului quadrivocal mixt.

Investind melodia de colind cu valoarea unui *cantus firmus*, Sabin V. Drăgoi dezvoltă un gen de prelucrare bazat pe succesiunea a 3-4 variațiuni armonice, substanța fiecărei variațiuni fiind expresia nemijlocită a concepției sale asupra armonizării modale.

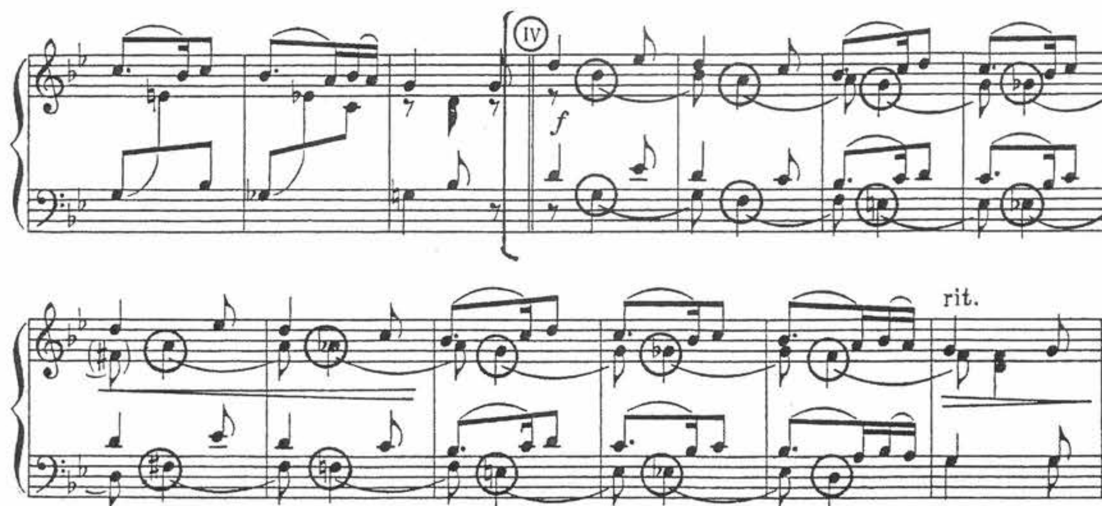
Deși utilizează structuri acordice de tip trisonic, uneori cu septimă și nonă, modalitatea de relaționare a acestora este una de anulare a tendințelor tonal-funcționale, fie prin ponderea semnificativă a succesiunilor de tip plagal, fie prin scordaturi armonice sau înlănțuiri cromatice, realizate în spiritul străvechiului *passus duriusculus*.

Ex. 1 SABIN DRĂGOI – *30 COLINDE ALESE* pentru pian solo, nr. 6, seria a II-a, ms. 31-40

---

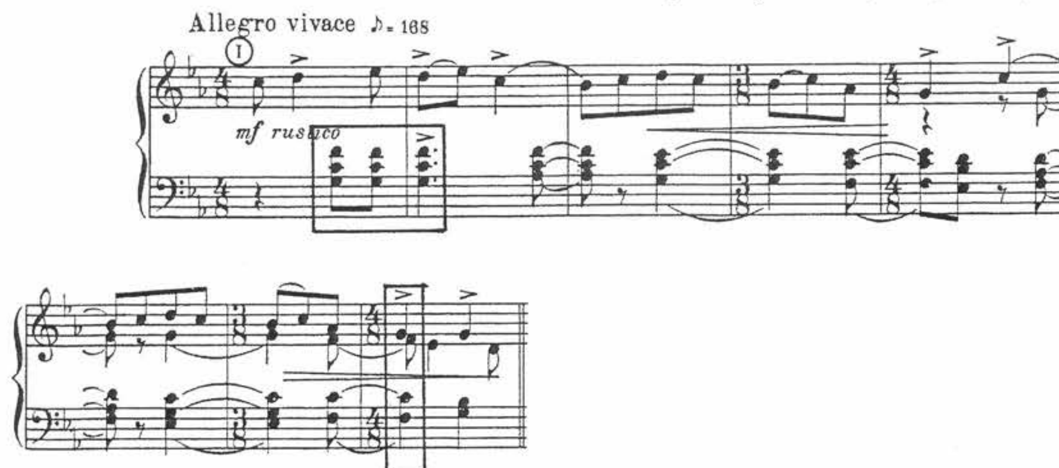
[11] Veturia Dimoftache-Dordea – *Elemente de stil și limbaj în creația lui Sabin Drăgoi*, rev. Muzica, București, serie nouă, anul V, nr. 2 (18), aprilie-iunie 1994, p. 36.

[12] *Cfr.* Sabin V. Drăgoi – *Armonizarea cântecului popular românesc* (I-IX), rev. Muzica, București, nr. 7, 10, 11, 12/1969; 1, 2, 3, 4/1970.
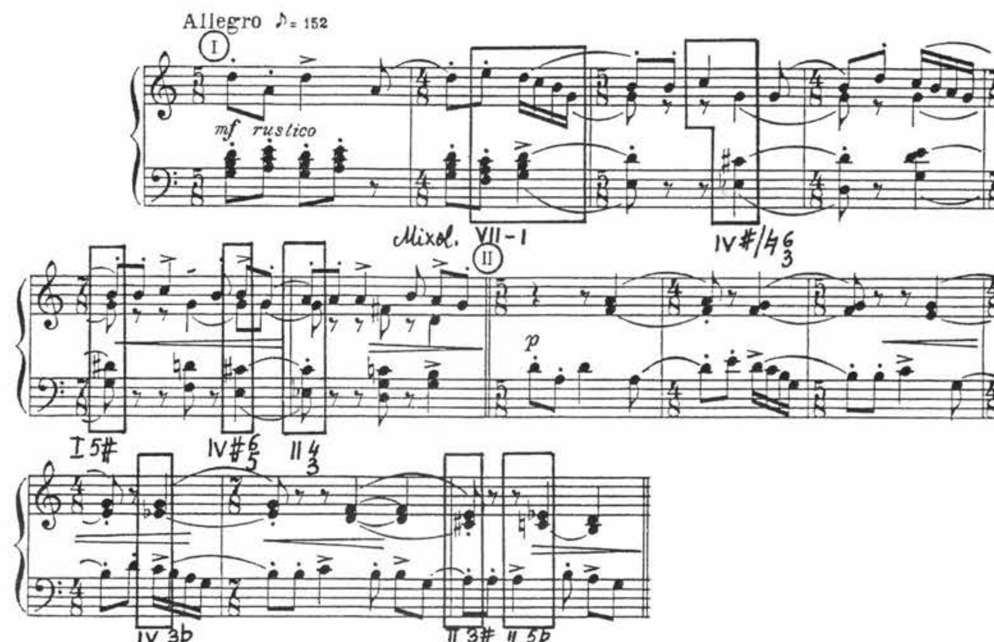


Într-o viziune preponderent omofonă, Sabin V. Drăgoi este promotorul unor structuri armonice de tip geometric sau non-gravitațional, precum formațiunile **pre-cluster** (intervale sau trisonuri cu secunde *ajoutées*) și, mai ales, **acordurile de cvarte**. Acestea din urmă nu apar ca structuri autonome, construite după criterii artificiale de simetrie intervalică, ci sunt rezultanta directă și naturală a proiecției verticale a datelor specifice orizontalității melodice.

Ex. 2 SABIN DRĂGOI – *30 COLINDE ALESE* pentru pian solo, nr. 4, seria I, ms. 1-8



O altă ipostază a gândirii modal-armonice a lui Sabin V. Drăgoi se referă la tratarea **treptelor mobile**. Acestea au o dublă geneză: pe de o parte, variabilitatea organică a melodiei populare, pe de altă parte, polivalența armonică a diferitelor acorduri angrenate în procesul scriiturii verticale.

Ex. 3 SABIN DRĂGOI – *30 COLINDE ALESE* pentru pian solo, nr. 9, seria a III-a, ms. 1-12



Pentru autorul ineditului studiu cu privire la armonizarea cântecului popular românesc, treptele mobile – expresii concrete ale dualismului diatonic-cromatic – nu rămân în stadiul pur decorativ sau coloristic. Ele sunt angrenate în structuri acordice cu dublă semnificație: promotoare ale caracteristicilor scării modale originare a colindului, pe de o parte, și în calitate de **armonii completive** – pentru structurile preheptacordice sau oligocordice, pe de altă parte.

Spre deosebire de Sabin Drăgoi, Sigismund Toduță nu a desfășurat o activitate folcloristică, în sensul culegerii și publicării de melodii populare. Întreaga sa creație demonstrează, însă, cunoașterea profundă a muzicii românești de tradiție orală, decantată și stilizată într-o prestigioasă operă de filiație modal-arhaică. „Sigismund Toduță, compozitorul, este dublat de muzicolog, în a cărui preocupare intră necondiționat și folclorul. El cunoaște particularitățile melodico-ritmice ale genurilor folclorice autentice și le utilizează în deplină cunoștință de natura și posibilitățile lor expresive. Cântecul de copii, cântecul ritual, colindul, cântecul liric, cântecul doinit și cântecul de dans reprezintă tot atâtea surse de inspirație pentru muzica sa corală, instrumentală, de cameră, simfonică, vocal-simfonică"[13], sublinia Constantin Rîpă.

Orientarea neomodală – „neofolclorică" în cel mai rafinat și profund sens al cuvântului – străbate, ca un *cantus firmus*, întreaga sa operă, conștiința valorii autentice, a tezaurului muzical autohton, spiritul de discernământ, acuitatea percepției și măiestria transfigurării acestei bogății incomensurabile în propria creație plasându-l pe compozitorul Sigismund Toduță în unul dintre punctele culminante ale muzicii contemporane românești.

Preocuparea Maestrului pentru adecvarea tehnicilor de compoziție moderne la semantica și structura colindului românesc se reflectă într-o viziune complexă și originală, concretizată cu maximă fidelitate în **creația** sa **corală** *à cappella*.

---

[13] Constantin Rîpă – *Conceptul estetic mioritic în creația lui Sigismund Toduță*, în: Lucrări de muzicologie, vol. XIV, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", 1979, p. 38.

Decantarea concepției sale are însă unele antecedente, iar perspectiva prezentei abordări comparative nu poate eluda acea singulară tentativă a lui Sigismund Toduță de a realiza câteva prelucrări de colinde pentru **pian**, convertite ulterior într-o adaptare pentru **orgă**.

Demersul – anterior marilor cicluri corale – datează din 1952, dar va fi restituit editorial abia în 1999 sub titlul: *10 Colinde pentru pian*[14].

„Recursul pianistic" s-a dovedit a fi însă inadecvat exigențelor sale cu privire la abordarea și tratarea colindului arhaic, motiv pentru care, după câteva decenii, și-a modificat opțiunea inițială.

Iată care sunt argumentele transformării, furnizate de compozitorul însuși: „La 20.XII.1952 am conturat un ciclu de piese mici pentru pian cu titlul *10 Colinde*. Cu prilejul primei audiții (parțiale) din anul 1984, în cadrul unei serate de *Datini și obiceiuri de iarnă* (dată de Liceul de Muzică din Cluj), am avut impresia (și nu pentru prima oară) că **pianul nu este cel mai ideal instrument chemat să vehiculeze *ethos*-ul arhaicelor cântece populare (inerentele limite pe care le prezintă pianul prin acordajul temperat, cât și renunțarea la valoarea expresivă a textului literar, modurile specifice de atac, inflexiunile microtone; sublinierile dinamice cu nenumăratele lor nuanțe se pierd și ele prin încercarea de adaptare la pian), iar prin intonația percutantă a claviaturii caracterul vocal al melodiilor este obliterat cu desăvârșire** (subl. mea)"[15].

În consecință, decizia Maestrului a fost promptă: după numai o lună de la prima audiție va proceda la o nouă elaborare, adaptând 7 din cele 10 colinde, pentru orgă[16].

Corelate ciclului intitulat *7 Coral-preludii pentru orgă*, aceste piese poartă în mod intrinsec aluzii semnificative la genul de coral-preludiu consacrat în Baroc, comemorarea în 1985 a 300 de ani de la nașterea lui Johann Sebastian Bach imprimând, probabil, unele conotații omagiale[17]. De altfel, varianta inițială pentru pian nu este departe de scriitura organistică. În schimb, merită reținut faptul că, după cum afirmă autorul, adaptarea colindelor pentru orgă i-a revelat soluții cu totul personale: „Piesele ciclului nu rămân la nivelul unei simple «transpuneri armonizate». Latențele polifoniei, precum și perspectivele arhitectonice criptice solicită proiectarea acestor «giuvaieruri» în lumea morfologică a muzicii culte, investind microforme și macroforme polifonice"[18].

Dincolo de păstrarea unui plan constant exprimat prin *cantus firmus*, amplasat preponderent în *discant*, dar și în bas sau la o voce mediană (tehnică tributară genului de coral-preludiu, aplicată însă și în cadrul prelucrărilor corale, după cum vom vedea mai târziu),

---

[14] Vezi: Sigismund Toduță – *Lucrări pianistice*, vol. II, Cluj-Napoca, Fundația „Sigismund Toduță" în colaborare cu Editura MediaMusica a Academiei de Muzică „Gh. Dima", 1999, pp. 22-36; ediție îngrijită de compozitorul Dan Voiculescu.

[15] *Cfr. Prefața* variantei pentru orgă (1985), *apud:* Hans Peter Türk – *Prelucrările de colinde pentru pian, respectiv orgă, de Sigismund Toduță*, în: *Studii toduțiene* – Fundația „Sigismund Toduță", Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2004, pp. 119-125.

[16] Din cele *10 Colinde pentru pian* au fost eliminate: *Colo-n sus*, *Coborât-a, coborât* și *Colo sus pe după lună*. Motivele nu au putut fi stabilite până în prezent. Prin urmare, ciclul *7 Coral-preludii pentru orgă* va cuprinde colindele: *Domn, Domn să-nălțăm*; *Poruncit-a, poruncit*; *Steaua sus răsare*; *Pogorât-a, pogorât*; *Trei păstori*; *Asta-i sara, sara mare* și *O, ce veste minunată*.

[17] „/.../ în prelucrarea colindei *Pogorât-o, pogorât* se găsește chiar și un citat din una dintre cele mai cunoscute prelucrări de coral ale lui Bach: *O Mensch, bewein dein Sünde gross* BWV 622 (*Vai, omule, deplânge-ți păcatul cel mare*). Astfel, rezultă o simbioză stilistică ce reprezintă esența gândirii muzicale a compozitorului Sigismund Toduță – îmbinarea melosului popular românesc cu polifonia de tip bachian, în cadrul unei passacaglii pe tema unei colinde din Beiuș, culeasă în 1910 de Béla Bartók". *Cfr.* Hans Peter Türk, *op. cit.*, p. 120.

[18] Sigismund Toduță – *Prefața* variantei pentru orgă (1985), *apud:* H. P. Türk, *op. cit.*, p. 121.

aspectele arhitectonice din ciclul *7 Coral-preludii pentru orgă* prezintă o serie de soluții originale precum: variațiunea (nr. 1 și 6), rondo-ul (nr. 3), passacaglia (nr. 4), forma de lanț (nr. 2), forma tripartită cu sau fără *da capo* (nr. 7, respectiv, nr. 5).

Deși se pare că orga ar dispune de resursele timbrale necesare pentru a sugera caracterul vocal și ethos-ul arhaic al colindelor populare, nimeni nu poate ști cu precizie dacă această nouă variantă ar fi corespuns exigențelor autorului, deoarece prima ei audiție a avut loc după decesul Maestrului[19]. Putem spera, însă, că insatisfacțiile sau reținerile sale legate de limitele versiunii pianistice („acordaj temperat", „lipsa textului literar", absența „modurilor specifice de atac", a „inflexiunilor microtone" și a „sublinierilor dinamice cu nenumăratele lor nuanțe") au dispărut sau au fost puternic atenuate de versiunea corală, probabil cea mai apropiată de idealul său estetic[20].

Într-adevăr, creația corală *à cappella* se distinge printr-o viziune cu totul particulară, deoarece, după cum observa Costin Miereanu, aici „se manifestă în modul cel mai pregnant dualitatea – *spirit madrigalesc renascentist* și *bogăția robustă a universului modal românesc* – îngemănate într-o valoroasă sinteză"[21].

În acest context este emblematic **ópusul coral tripartit** alcătuit din: ***20 Coruri pentru voci egale***[22] (patru cicluri a câte cinci coruri, grupate după gen și tematică: 1. *Cântece de joc*; 2. *Cântece de dans*; 3. *Cântece de dor*; 4. *Cântece de leagăn*); ***10 Coruri mixte** / Caietul II*[23] (1. *Doină și joc*; 2. *Leagănă-te, frunzuliță*; 3. *Poemul secerișului*; 4. *Nuntă țărănească*) și ***15 Coruri mixte** / Caietul III*[24] (conținând prelucrarea a 12 colinde, la care se adaugă piesa *Eglogă I-II-III*).

Pentru Sigismund Toduță, sursa sonoră preferată în tratarea colindului românesc rămâne ansamblul coral mixt. Dovada concludentă în acest sens este volumul de *15 Coruri mixte* (publicat la Editura Muzicală, în anul 1970).

După cum am afirmat, spre deosebire de Sabin V. Drăgoi, Sigismund Toduță nu a publicat materiale teoretice sau analize cu privire la tratarea/armonizarea cântecului popular românesc. Concepția sa transpare însă din substanțialitatea mijloacelor de expresie și din claritatea scriiturii.

Ca și în cazul lui Sabin V. Drăgoi, melodia de colind este investită cu funcție de citat-*cantus firmus*. Deosebirea constă în specificul dimensiunii armonico-polifonice, unde rezultanta verticală este expresia opțiunii preponderent polifone asupra monodiei modale.

Promotor al polifoniei neoclasice (neobaroce), compozitorul clujean uzează de un întreg arsenal de mijloace: imitație, *stretto*, canon, contrapunct permutabil etc. deseori, aceste procedee de scriitură asigurând baza ipostazierii diferitelor variațiuni, aflate în număr mult mai mare decât la Sabin Drăgoi.

Ex. 4a SIGISMUND TODUȚĂ – *15 CORURI MIXTE*, caietul III, nr. 5: *NAINTE-MI DE CURȚI ...*, ms. 17-18

---

[19] 17 mai 1992, în interpretarea organistului Erich Türk.

[20] Trei din cele *10 Colinde pentru pian* au fost reluate în versiunea pentru cor *à cappella*. Este vorba despre *Poruncit-a, poruncit*; *Pogorât-a, pogorât* și *Colo sus pe după lună*. Vezi: Sigismund Toduță – *15 Coruri mixte*, Caietul III, București, Editura Muzicală, 1960.

[21] Costin Miereanu – *Lucrări corale de Sigismund Toduță*, rev. Muzica, București, anul XVII, nr. 8/1967, p. 20.

[22] București, Editura Muzicală, 1966.

[23] București, Editura Muzicală, 1968.

[24] București, Editura Muzicală, 1970.

Ex. 4b SIGISMUND TODUȚĂ – *15 CORURI MIXTE*, caietul III, nr. 2: *CESTA-I JUNELAŞUL* ..., ms. 42-44

Pe lângă polifonia imitativă, Sigismund Toduță utilizează pe scară largă polifonia eterogenă liberă, constând în structuri de pedală/ison (simple, duble sau multiple), stratificări complexe de formule *ostinato* şi ample suprafețe organizate pe baza mişcării mixturale.

De altfel, o particularitate a stilului armonic toduțian este tehnica mixturală. De la parafoniile de consonanțe perfecte (cvinte, cvarte, octave) şi imperfecte (terțe, sexte), până la sextacorduri, cvartsextacorduri, septacorduri şi nonacorduri, mişcarea mixturală deține o pondere deosebită, constituindu-se într-o adevărată emblemă stilistică. Deseori, formațiunile mixturale urmează rigorile polifoniei de consonanță sau sensul pantei cromatice, de tipul *passus*

duriusculus. În această ordine, putem afirma că Sigismund Toduță reactualizează și lărgește concepția parafonică medievalo-renascentistă.

Ex. 5 SIGISMUND TODUȚĂ – *15 CORURI MIXTE*, caietul III, nr. 4: *ZIORI, ZIORI* ..., ms. 62-68

Există, la Sigismund Toduță, o înclinație specială pentru momentele cadențiale. În general, cadența armonică este văzută ca o structură de mare încărcătură semantică, acordul final necesitând o intensă acțiune determinativă. Astfel, tensiunea concluzivă este fundamentată pe structuri complexe de straturi acordice, raportate gravitațional sau geometric, agregate armonice de sinteză, armonii cu note ajoutées, toate încărcate cu acel potențial disonantic ce direcționează cu precizie sonoritatea către punctul final.

Ex. 6 SIGISMUND TODUȚĂ – *15 CORURI MIXTE*, caietul III, nr. 12: *PORUNCIT-A, PORUNCIT* ..., ms. 168-170

poco meno mosso ♪= 66

ff assai

S. hoi ler.

ff assai

A. hoi ler.

T. marcatiss. Doam - ne, Doam - ne, ler.

B. Doam - ne, Doam - ne, ler.

ff assai

hoi le - rui, hoi le - rui, Doam - ne, ler.

9 aj.

6 aj.

Pe linia elocvenței argumentative, aș insera, însă, concluziile unui valoros comentariu la adresa celor *20 de coruri pentru voci egale*, aparținând tot compozitorului Costin Miereanu: „Corurile lui Toduță respiră din plin climatul liric, senin și molcom, specific cântecului lung cât și atmosfera austeră a colindului românesc. Armonia este modală (când diatonică, când, uneori, cu trepte, mai puțin sau mai intens cromatizate dar totdeauna izvorâtă din specificul orizontal al melodiei). Toduță, asemeni celui mai important dintre precursorii noștri, Kiriac, intuiește puternic principiul variației continue, rod al fanteziei populare; măiestria componistică a autorului se întrevede strălucit în aceste miniaturale prelucrări de folclor, iar esențialul principiu al variației continue este plenar evidențiat grație coloritului armonic (simplu dar totuși savant), travaliului motivic foarte intens (mergând adesea până la nivelul celulelor) și stăpânirii unei polifonii aerate și delicate, în egală măsură dezinvoltă în ceea ce privește factura imitativă și cea liberă”[25].

Dezvoltând strategii modale cu accente personalizate, referențiale în epocă, adoptând (și adaptând) tehnici de scriitură adecvate exprimării ethos-ului arhaic al colindului românesc, **Sabin V. Drăgoi** și **Sigismund Toduță** edifică două dintre viziunile-**etalon** în tratarea acestui gen emblematic al muzicii populare românești.

[25] Costin Miereanu – *op. cit.*, p. 23.

BIBLIOGRAFIE

ALEXANDRU, Tiberiu ***Armonie şi polifonie în cântecul popular românesc***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 3, 10, 12/1959 şi 3, 9, 10/1960, republ. în: T. A. – *Folcloristică, organologie, muzicologie*, vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1971

BUCIU, DAN ***Elemente de armonie modală în creaţia lui Sabin V. Drăgoi***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 10/1971

DORDEA-DIMOFTACHE, Veturia ***Elemente de stil şi limbaj în creaţia lui Sabin Drăgoi***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 2/1994

DRĂGOI, V. Sabin ***Armonizarea cântecului popular românesc***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 7, 10, 11, 12/1969; 1, 2, 3, 4/1970

DUŢICĂ, Gheorghe ***Universul gândirii polimodale***, Iaşi, Editura Junimea, 2004

FIRCA, Gheorghe ***Sigismund Toduţă***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 4/1998

FIRCA, Gheorghe ***Momentul Drăgoi***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 3/1994

GHIRCOIAŞIU, Romeo ***Momente în evoluţia stilistică a lui Sigismund Toduţă***, Lucrări de muzicologie, vol. 14/1979, Conservatorul „Gh. Dima", Cluj-Napoca

HERMAN, Vasile ***Formă şi stil în creaţia compozitolului Sigismund Toduţă***, *Studii toduţiene,* Fundaţia „Sigismund Toduţă", Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004

MIEREANU, Costin ***Lucrări corale de Sigismund Toduţă***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 8/1967

SANDU-DEDIU, Valentina ***Muzica românească între 1944-2000***, Bucureşti, Editura Muzicală, 2002

TERÉNYI, Ede ***Conceptul armonic al lui Sigismund Toduţă în lumina muzicii sale corale à cappella***, Lucrări de muzicologie, vol. 14/1979, Conservatorul „Gh. Dima", Cluj-Napoca

ŢĂRANU, Cornel ***Elemente înnoitoare în creaţia lui Sigismund Toduţă***, Lucrări de muzicologie, vol. 14/1979, Conservatorul „Gh. Dima", Cluj-Napoca

VOICULESCU, Dan ***Polifonia în creaţia corală a lui Sigismund Toduţă***, Lucrări de muzicologie, vol. 14/1979, Conservatorul „Gh. Dima", Cluj-Napoca

ROLUL ŞI IMPORTANŢA TRĂSĂTURILOR DE ARCUŞ, ÎN INTERPRETAREA CVARTETULUI DE COARDE

Prof. **Elena Dorobanţu**
Colegiul Naţional de Artă „Octav Băncilă" Iaşi

Motivaţie

Am considerat necesar continuarea temei *„Cvartetul de coarde"*, pe care am abordat-o spre studiu într-un material anterior, în scopul aprofundării şi realizării interpretării artistice propriu-zis, a materialului sonor.

Interpretarea artistică de mare echilibru şi rafinament a muzicii de cameră, presupune o cunoastere perfectă, înainte de toate a tehnicii instrumentului. Pornind de la această premiză, se va putea continua treptat, prin exerciţii permanente, prin acumularea de experienţii, dezvotarea orizontului spiritual al adevăratului muzician – interpret al genului cameral. Un aspect esenţial în interpretare îl are observarea, studierea, descoperirea şi aplicarea unor trăsături de arcuş adecvate în piesele cântate. Problema arcuşelor, trăsăturilor, combinaţiilor acestora, repartizării, poate apărea uneori secundară, deşi, ea comportă un mare interes.

Există opinii contemporane care susţin ca, în interpretarea unei lucrări pentru cvartetul de coarde, nu toţi membrii formaţiei trebuie să aibă aceeaşi trăsătură de arcus.

Abordarea ştiinţifică a genului concertant cameral, presupune în execuţie, în stilul muncii de pregătire, de finisare, o colaborare între membrii cvartetului de coarde. Experienţa scenică şi de lucru a cvartetului reprezintă o etapă nouă în creşterea calitativă a muncii individuale de ansamblu a celor patru muzicieni interpreţi.

Problema tehnicii arcuşului şi conducerea lui, constituie un factor important de studiu pentru fiecare instrumentist în parte cât şi formulei de cvartet în ansamblu. Este vorba de realizarea unei maniere comune, bine sincronizate ce aparţine formaţiei respective, realizându-se chiar şi o estetică vizuală. Realizarea acestor probleme necesită o bună şcoala mână dreaptă, experienţă şi uneori chiar fantezie.

Aş aminti câteva condiţii pentru realizarea unei bune trăsături de arcuş:

1). Susţinerea sunetului în forte sau piano.
2). Folosirea judicioasă a diferitelor porţiuni de arcuş, în diferite viteze şi pentru obţinerea unui subito forte, subito piano, sforzando, crescendo, descrescendo.
3). Elasticitatea braţului pentru trecerea la diferite tehnici (combinaţii de trăsături de arcuş).
4). Probleme de tehnică specială (specialităţi de arcuş: staccato, spiccato, portato, flagiolete).
5). În final o pozare frumoasă a mâinii pe baghetă cu o bună priză la arcuş.

Toate aceste probleme determină împreuna maniera cântatului la instrumentele de coarde şi implicit a ansamblului cameral.

În trecut, violoniştii nu acordau o importanţă deosebită tehnicii arcusului în realizarea sonorataţii şi în interpretarea operelor muzicale. Abia Niccolo Paganini a redat adevăratul rol al arcuşului, în realizarea sonoritaţilor viorii. Trăsăturile de arcuş îndeplinesc o funcţie dublă, latura tehnică şi cea interpretativă condiţionând obţinerea unui sunet precis, clar, rotund, nuanţat, o frază cât mai corespunzător a conţinutului muzical. Marii interpreţi, utilizează pentru una şi

aceeaşi lucrare, trăsături de arcuş diferite, în funcţie de concepţia personală privind dinamica dezvoltării materialului tematic unei interpretări personale cât mai bogate emoţional. Este firesc afirmarea propriei personalităţi a interpretului, particularitate somatice nerepetabilă de la un interpret la altul. De aici, predilecţia unor mari virtuozi pentru un anumit tip de trăsătură, sau a unui anumit tip de legato, sau a unui anumit tip de digitaţie, sau a unor poziţii preferate.

În cazul formaţiei de cvartet de coarde, perdonalitatea, tehnica individuală a trăsăturilor de arcuş a fiecărui instrumentist, este subordonată firesc la gandirea colectivă a celor patru instrumentişti. Armonizarea trăsăturilor de arcuş trebuie să fie un rezultat, o consecinţă fireasca a unor îndelungate repetiţii odată cu aflarea în comun a ideilor conţinute în lucrarile cântate, realizându-se unisonul psihic a celor patru instrumentişti.

Obţinerea unei înalte tehnici instrumentale nu este un scop în sine, ci doar mijloce prin care se poate ajunge la interpretarea propriu-zisă, cunoaşterea stilului, gustul estetic, rafinamentul muzical.

George Enescu considera virtuozitatea drept o calitate accesoric in muzica.Este o performanţă sportivă. Muzica este o compoziţie , o creaţie. Aceste elemente se împogaţesc şi mai mult în cazul cvartetului de coarde, formaţie născută în strânsă legatură cu evoluţia artei muzicale europene. Încă de la mijlocul secolului al XVIII-lea compozitorul Fracesco Durante (1684-1755), crea un nou gen de concerte instrumentale denumite de el *„Concerte per quartetto"* , în timp ce dirijorul milanez Giovanni Battista Sammartini (1701-1775) scria şi el un *„Concertino"* pentru patru instrumente.

Era epoca în care formaţia celor patru instrumente de coarde primea consacrarea academică în rândul modalitaţilor interpretative, care se îmbogăţesc nu numai din punct de vedere tehnic execuţional, ci şi sub aspect compoziţional, adăugând expresiei muzicale noi valori.

Avem de a face cu o nouă formă de gandire, care ţine şi de varietatea oarecum particulară a secolului luminilor, găsindu-şi sprijinul într-o nouă categorie de ascultători. Cele patru instrumente de coarde până atunci destul de indepedente primesc această dată noi atribuţii cantabile, rolul de a conduce melodia sau de a o prelua.

Ele conversează pasionant între ele, dilată temele mici, le dezvoltă, le aprofundează, transformându-le într-un discurs aproape interminabil. Ascultătorii îşi dau seama cu uimire că aceste patru instrumente sunt capabile să dezvaluie un adevarat univers de gândire şi simţire, oferind compozitorilor ocazia de a-şi prezenta ideile într-o forma accesibilă, lucru care iese la iveala o data cu Haydn, Mozart, şi îndeosebi la Beethoven. În clipa în care artiştii creatori şi interpreţii lor şi-au dat seama de marea complexitate a formaţiei de cvartet, atât ca act de creaţie cât şi ca proces interpretativ, au apărut şi metodele mereu perfecţionate ale studiului sistematic în vederea formării unor formaţii ideale.

Pentru muzicienii contemporani , studiul autorilor de cvartet de coarde trebuie început cu primele cvartete ale lui Joseph Haydn. Deşi tehnica scriiturii de cvartet de coarde se afla în lucrările lui de tinereţe abia la începuturile ei, muzicianul care aspiră la activitatea camerală îşi poate da seama de evoluţia de mai târziu a genului judecând dupa vioara I pe care compozitorul o mai trata solistic, în lucrările sale de receptare, restul de trei instrumente revenindu-le rolul de acompaniament. Dezvoltarea rapidă a genului a impus apoi , într-un interval de câteva decenii, dificultăţi de ordin tehnic propriu-zis, cît şi interpretative, încăt ciclul londonez a lui Haydn, sau cvartetele de coarde ale lui Paganini, par uşoare faţă de ultimele cvartete de coarde ale lui Beethoven.

Compozitorii au creat pentru *„aceasta orchestră în miniatură"* cum a fost numit cvartetul de coarde , lucrări tot mai complexe a căror interpretare muzicală solicită ţesături mai

bogate şi mai complicate ale vocilor , distribuirea lor la toate instrumentele , apariţia fugato-uluişi a fugii (începând cu Haydn) şi în sfârsit *„simfonizarea"* structurii pieselor pentru cvartetul în ultimele lucrări ale lui Beethoven. Influienţa creaţiei lui Beethoven ca şi acea a lui Franz Schubert, Robert Schumann şi Johanes Brahms a fost benefică pentru dezvoltarea rapidă a muzicii de cameră în general şi a cvartetului de coarde în special , precum şi apariţia unor formaţii ilustre, ca acelea conduse de Ignaz Schuppanzig, contemporan cu Beethoven, Charles Dancla, Iosef Ioachim, Hellmesberger si alţii. Individualitatea interpretului se manifesta şi în formaţia de cvartet de coarde , cu o singură deosebire , că ea se mulează într-o personalitate de ansamplu.

O primă obligaţie a formaţiei este de a-şi cunoaşte obiectiv resursele de care dispune, şi cinform cărora îşi poate alcătui un repertoriu.

Repetiţiile formaţiilor tind să intensifice reacţiile emoţionale pe care muzica o transmite interpreţilor şi prin intermediul lor, publicului.

Fireşte, intensitatea acestei reactii emoţionale nu se poate realiza decât print-o buna tehnică de arcuş a fiecărui membru din cvartet , pe care francezii îl numesc înca de la M. Marais (1685) *„coup d'archet"* , italienii *„condolta del'arco"*, germanii *„Bogenfuhrung"* , iar în limba română expresia este trăsătura de arcuş.

Trăsătura de arcuş este una din cele mai importante aspecte ale cântatului la vioara, deoarece promovează redarea corectă si expresivă instrumentele de coarde a textului muzical printr-un control control permanent al calităţii sunetului produs.

Câteva exemple sperăm să contribuie la clasificarea unor noţiuni importante ale trăsăturilor de arcuş.

Trăsătura pe care o instituim la vioara I din Cvartetul op. 18 nr. 1 partea a-II-a de Beethoven, acel sunet lung , susţinut ca intensitate pe toată lungimea arcuşului reflectă o anumită stare psihică, accentuată dramatic de patrimileântate de vioara a-II-a violă si violoncel în portato.

Staccato - este o trăsătură de arcuş intermitentă în Cvartetul op. 59 partea I Allegro assai, vivace, de Beethoven, care pune în evidenţă deosebita dificultate de execuţie a staccato-ului la vârf cu viteză mare pentru toţi membrii formaţiei.

Staccato-ul expresiv pe care îl intuim în Cvartetul nr. 1, op.18 partea a-II-a la violina a-II-a, viola şi celo. Cei trei instrumentişti vor pregăti chiar de la început atmosfera corespunzătoare expunerii temei Cantabile a violinei I. Optimile se vor executa cu linie(portato) însoţite de vibrato lung, pe întreaga desfăşurare a textului muzical.

Acest acompaniament trebuie să sugereze sonor impulsuri egale, expresive, adecvate conţinutului şi expresiei liniei melodice ale violinei I.

Legato-ul peste coarde – execuţia ca tehnică presupune un control perfect al braţului, chiar şi a umărului în cvartetul in Mi bemol Major op.127 de Beetoven partea a-II-a.pentru cele două viori (pe parcusul a douăzeci de măsuri) sincronizarea perfectă va trebui să dea impresia unui singur instrument, prin finetea noanţelor, articulaţie egală , trecerile de corzi.

Spiccato-ul – În literatura muzicală de cameră întâlnim diferite forme.

Spiccato-ul obţinut print-un mic detache' la mijlocul arcuşului este necesar în finalul Cvartetului „Ciocârlia" op.64 nr. 5 de Haydn.Acest motto perpetuo , pe durata a o suta trezeci de măsuri, oferă posibilitatea violinei I de a demonstra precizia si calitatea unui spiccato egal, executat apropae de coardă , care facilitează trecerea spre detache în vederea frazării potrivite şi a obţinerii unei dinamice corespunzătoare de la crescendo la forte. O importanţă deosebită trebuie acordată atacurilor din coardă, sau din aer. De exemplu în Cvartetul op. 127 de Beethoven.

Introducerea de o mare sonoritate, având un caracter solemn se realizează prin diverse moduri de atac.

Primul acord se atacă din aer, dar cu punct de pornire, în măsura a doua, primul acord se realizează de pe coardă fară ridicarea arcuşului.

Noul atat cu ridicare a arcuşului se foloseşte la semnul de respiraţie înainte de sforzando. Această *„Introducere"* numeşti un studiu amănunţit din partea formaţiei pentru ca atacurile să fie în final de aceeaşi intensitate, simultane ca durată şi manieră egală.

Analiza crescendo-urilor , decrescendo-urilor pe perioade mai lungi, sau mai scurte, dozarea lor gradată precum şi explozia dinamică sunt probleme care ţin în buna măsură şi de modul adecvat al mişcării arcuşului.

Am menţionat aceste câteva trăsături de arcuş, aparţinând bagajului tehnic elementar de pregătire individuală a fiecărui instrumentist şi implicit a fiecărui formaţii camerale de coarde.

BIBLIOGRAFIE

Rolland, Romain - Ultimele cvartete de Beethoven , Editura muzicala Buc. 1960
Kramarz, Ioachim - Das Steichquartett , Zurich, 1961
Bergen, Wilhelm Georg - Ghid pentru mucica instrumentală de cameră, Ed. Muz. Buc. 1974
Chailley, Jacques - 40.000 de ani de muzică, Ed. Muz. , Buc. 1967
Popovici, Doru - Muzica românească contemporană, Ed. Albatros , Buc. 1972
Bughici Dumitru - Dicţionare de forme şi genuri muzicale, Ed. Muzicală a Uniunii compozitorilor, Buc. 1974
Larousse -Dicţionar de Mari Muzicieni, Univers Enciclopedic, Buc. 2000
Ioana Stefanescu - O istorie a muzicii universale, Ed. Fundaţiei Culture Române
George Pascu, Melania Boţocanu- Carte de Istorie a Muzicii, Ed. Vasiliana, Iaşi 2003

ASPECTE TEHNICE ŞI INTERPRETATIVE ÎN SONATA A II-A PENTRU PIAN ŞI VIOARĂ, OPUS 6 DE GEORGE ENESCU

Raluca Patraş Dobre
Asis. univ. drd. Universitatea de Arte „G. Enescu" Iasi

Evoluţia creaţiei muzicale româneşti este strâns legată de tradiţiile şi valorile umaniste ale artei naţionale şi universale. Relaţiile interdependente dintre naţional şi universal sprijină întreaga istorie a artei europene, astfel că naţionalul aspiră să devină o valoare universală, iar universalul îşi „hrăneşte" sevele cu bogăţiile naţionale.

Precursorii şcolii naţionale româneşti de compoziţie au fost cei care au pregătit drumul lui George Enescu, sub aspectul sintezei dintre naţional şi universal, precum şi în mularea elementelor cu specific folcloric pe structurile tehnicii componistice tradiţionale europene. Această simbolistică a fost realizată de către Enescu, prin utilizarea unui limbaj muzical nou, care i-a permis acestuia să exprime confluenţa unor culturi atât de diferite.

George Enescu s-a născut la 19 august 1881, la Liveni, Dorohoi, într-o familie autentică din Moldova, a cărei amprentă s-a impregnat puternic în caracterul şi temperamentul unic al acestuia. Din acel loc şi din acel moment a început viaţa genială a unui om, care considera că singura sa menire spirituală şi existenţială este aceea de a se împlini prin muzică.

Complexa personalitate muzicală enesciană a fost permanent dominată de ideea impulsului creator. Concepţia sa estetică a izvorât încă din fragedă copilărie, din satul său natal şi s-a concretizat în primele manifestări ale sensibilităţii muzicale, grefate pe ideea că interpretarea trebuie să fie echivalentul creaţiei. Natura a fost cea care a comunicat cu micul Enescu printr-un limbaj secret, pe care acesta s-a străduit să-l transpună în vibraţii puternice şi sensibile.

Creaţia enesciană urmareşte un drum de maturizare stilistică şi conceptuală care porneşte de la influenţele marilor maeştri ai muzicii tradiţionale (printre care amintim: arhitectura formelor şi scriitura polifonică din creaţiile de sfârşit ale lui Beethoven, monumentalitatea şi caracterul grandios al construcţiilor brahmsiene, cromatismul wagnerian, caracterul ciclic al temelor de la Cesar Franck, modalismul şi simplitatea structurilor armonice de la G. Fauré) şi continuă cu expresia estetică personală, în care se oglindeşte purificarea şi sensibilizarea fiinţei umane prin muzică, înveşmântată în mantia folclorului naţional.

Pe lângă aceste surse stilistice atât de diferite, Enescu a încercat să cuprindă şi elemente ale culturii populare româneşti. Sinteza dintre naţional şi universal a avut o desfăşurare anevoioasă, deoarece omogenizarea stilistică s-a realizat odată cu maturizarea limbajului muzical enescian.

Sonata a II-a pentru pian şi vioară marchează o nouă etapă importantă (după cum mărturisea însuşi Enescu), în care personalitatea sa se conturează atât din punct de vedere al conţinutului exprimat, cât şi din perspectiva structurării formale.

Această etapă reprezintă începutul unui lung drum de asimilare şi sintetizare a modului de exprimare folcloric românesc şi modul de exprimare „în caracter popular românesc", grefat pe elementele limbajului universal. Culminaţia acestei sinteze, se conturează în *Sonata a III-a pentru pian şi vioară „în caracter popular românesc", opus 25*, care datorită valorii sale poate sta alături de alte două prototipuri prestigioase, precum *Sonata „Kreutzer"* a lui Ludwig van Beethoven şi *Sonata în "La major pentru pian şi vioară"* a lui Cesar Franck.

Prin ***Sonata a II-a pentru pian şi vioară,*** Enescu demonstrează că ***sonata*** ca formă muzicală europeană şi universală, poate să îmbrace atât veşmântul tradiţional, cât şi limbajul cu specific naţional. ***Sonata a II-a , opus 6*** purtând dedicaţia „a Joseph et a Jacques Thibaud", a

fost terminată la Sinaia, în ziua de 19 noiembrie 1898 şi interpretată în prima audiţie la Paris, în anul 1900, de către Jacques Thibaud la vioară şi George Enescu la pian. Această sonată a fost compusă în acelaşi an în care Enescu s-a consacrat ca şi violonist, obţinând „Premier prix" al Conservatorului din Paris, la absolvirea lui. Drumul către ***Sonata în „caracter popular românesc"*** porneşte cu această sonată, în care sunt fuzionate gândirea şi expresia muzicală, precum şi seva specificului românesc şi elementele artei universale.

Sonata a II-a a fost analizată în diverse studii sub aspectul unor variate puncte de vedere, dintre care amintim: *„Capodopere enesciene"*, de Pascal Bentoiu, *„Repere arhitectonice în creaţia muzicala românească contemporană"*, de Dumitru Bughici, *„George Enescu – poet şi gânditor al viorii"*, de George Manoliu, *„George Enescu - Mesajul- Estetica"*, de George Bălan, *„Studii enesciene"* de Romeo Ghircoiaşiu, *„Violonistica enesciană"* de Mihai Rădulescu etc.

Cuplul pian – vioară a consemnat de-a lungul istoriei sonatei europene şi universale cele mai reprezentative lucrări ale muzicii instrumentale de cameră. Relaţia dintre aceste două instrumente a fost prelucrată de Enescu în această sonată, deoarece era conştient de evoluţia şi maturizarea propriei concepţii, în care vioara este un instrument european utilizat şi în practica populară românească, cu specific lăutăresc, iar pianul este un instrument clasic european care reuşea să imite foarte bine timbrul unui instrument popular românesc acompaniator, de tipul ţambalului.

Interacţiunea dintre naţional şi universal legată de cele două instrumente, probabil că l-a determinat pe Enescu să utilizeze această relaţie în *Sonata a II-a, opus 6. Sonata* este construită în trei părţi: partea I - *„Assez mouvemente"*, partea a II-a – *„Tranquillemente"* şi partea a III-a – *„Vif"*.

Interpretând acestă ***Sonată,*** am realizat că pentru a mă afla cât mai aproape de adevărul estetic enescian, trebuie să înfrâng dificultatea mijloacelor tehnice din această partitură. Obstacolele apar chiar din *Expunerea* şerpuită a primei fraze din grupul tematic principal al părţii I, care trebuie să urmeze o desfăşurare continuă, dezinvoltă, în nuanţă foarte mică „pp", fenomen care poate fi depăşit prin susţinerea echilibrată şi dozarea corectă a presiunii arcuşului pe coarde. **Tema I** a acestei mişcări este considerată de mulţi analişti drept „piatra de temelie" a întregii sonate.

O altă dificultate întâlnită în debutul lucrării este realizarea unisonului celor două voci (pianul şi vioara), care se împletesc într-o curgere neîntreruptă, susţinută de culori şi valuri ritmice deosebite, fără respiraţii inutile, fenomen care ar conduce spre destrămarea discursului muzical. Ambele instrumente sunt solicitate atât din punct de vedere tehnic, dar mai ales expresiv. Însăşi tonalitatea abordată (fa minor) este dificilă şi incomodă pentru tehnica violonistică. Incertitudinea şi nesiguranţa acestui început reies din balansul intervalelor: terţă mică-terţă mare, semiton-terţă mică sau enarmonic, semiton-secundă mărită.

Una dintre caracteristicile **temei I** care creează nelinişteа şovăielnică este redată prin ambiguitatea ritmului, care se desfăşoară în înlănţuiri ritmice binare sau ternare, fără precizarea accentelor sau a timpilor principali din metrica de 9/4, fenomen care va întreţine această impresie, pe tot parcursul primei mişcări. Tensiunea discursului muzical creşte treptat spre punctul culminant al ideii muzicale, care este prezentat de ambele instrumente sub forma unei game descendente minore armonice cu treapta a IV-a alterată suitor, în octave paralele, numita şi „gama lautarească".

Elementul puternic dramatizant este nuanţa. Trecerea permanentă de la o nuanţă mică la o nuanţă puternică din punct de vedere dinamic, determină însuşirea unei tehnici de mână dreaptă

(în ceea ce priveşte tehnica violonistică) foarte maleabilă şi suplă, cu posibilităţi de degrevare şi tensionare rapidă, în cadrul unor desfăşurări concentrate.

Atmosfera romantic-fantezistă este susţinută şi de tema secundară (înrudită din punct de vedere tematic cu tema întâi) care se desfăşoară în cadrul unor elemente ritmice subliniate de cvartoletele expresive, realizate prin tehnica repronunţării sunetelor în cadrul aceleiaşi trăsături, numită şi „louré", care reprezintă unul dintre mijloacele expresive enesciene. Neliniştea sufletească susţinută de vioară este menţinută de factura ritmică a pianului, construită în succesiuni de şaisprezecimi.

Dezvoltarea este înlocuită de o desfăşurare a temei secundare, ca urmare a faptului că în **Expoziţie** nu au fost prezentate elemente contrastante, care să necesite o confruntare tematică. Prin urmare, acest fenomen contradictoriu se stinge de la sine, determinând totodată şi unitatea structurală tematică.

În **Repriză,** este readusă tonalitatea iniţială, *fa minor*, prezentată foarte discret la vioară (*pp*), în timp ce pianul păstrează factura tehnică a pasajului anterior. Dacă prima frază este expusă în *fa minor*, fraza a II-a se regăseşte în tonalitatea *do minor*. Urmează o tensionare dramatică a discursului muzical, realizată prin suprapuneri tematice, imitaţii, dialoguri ce vor culmina într-un contrast dinamic puternic (*fff*) concluzionat, ca şi în Expoziţie, prin „gama lăutărească".

Acest tumult continuu creează violoniştilor dificultăţi tehnice transpuse în intervale în duble coarde incomode (decime şi octave), care trebuie susţinute din punct de vedere al presiunii arcuşului pe coarde, al modalităţilor de atac, al cantităţilor de arcuş utilizate, al repartizării accentelor pe timpi secundari, al redării efectelor dinamice, al realizării acurateţii intonaţionale, uşor bemolate în cadrul întregului armonic, al păstrării echilibrului ritmic şi al cursului perpetuu al desfăşurării muzicale.

Partea a II-a a *Sonatei* – *Tranquillement* - aduce o continuare a sentimentelor interiorizate din partea I, într-o desfăşurare mai liniştită, caracterizată de izul arhaic românesc. Forma părţii a II-a este construită pe structura unui lied mare, tripartit, în care revenirea ideii principale este variată.

Prima secţiune are o structură de **lied tripartit**, care se desfăşoară liniştit şi continuu, asemenea unei melodii adânc amprentată de spiritul muzicii populare româneşti.

Secţiunea mediană *"un peu plus lent"* are la bază un contur melodic apropiat de structura binară, presărat cu intervale proprii modurilor populare (secunda mărită), care tinde să completeze formula melodică provenită din partea I a ciclului, fenomen care determină unitatea tematică a lucrării. Discursul sonor este dinamizat treptat, atât din punct de vedere dinamic, cât şi agogic, lucru care va conduce spre o culminaţie a întregii secţiuni („*ff*") urmată de diminuarea sonorităţii generale, până la *pianissimo*, cadenţată în Si bemol major.

Ultimul zbucium al temei este schiţat de vioară, într-o sonoritate abia perceptibilă, în mişcarea unui „tremolo" foarte mărunt, iar tuşeul pianului se stinge în tăcere. Vioara rămâne singură pentru a depăna finalul acestei povestiri, fiind construită asemenea unei inspiratii spontane, improvizatorice, care rătăceşte cu reveniri şi frânturi ale temei, ca în final, să-şi odihnească expresia sfârşită într-un acord prelung.

Partea a III- a a *Sonatei* (“*Vif*”) are la bază o formă de rondo-sonată care debutează surprinzator cu o temă sprinţară, exuberantă, carcterizată de contrastul tonal al începutului, adică tonalitatea re minor. Finalul acestei melodii se va regăsi în tonalitatea Do Major.

Unitatea tonală a lucrării va fi realizată prin aducerea tonalităţii Fa Major, în finalul acesteia. Această nouă mişcare ne aduce noi valenţe expresive caracterizate prin prezentarea unei singure teme pregnante, restul ideilor tematice provenind din transfigurarea mai mică sau mai mare a celor din mişcările anterioare, determinând astfel unitatea tematică a *Sonatei*.

Partea a III-a a *Sonatei* dezvăluie o desfăşurare tematică ameţitoare, astfel încât interpretul violonist trebuie să asigure cursivitatea textului muzical prin supunerea problemelor tehnice ale mâinii drepte (tehnica “spiccatto-ului”, adaptarea presiunii arcuşului, sudarea trăsăturii de arcuş în cadrul schimburilor de coarde) şi ale mâinii stângi (acurateţea intonaţiei, adaptarea vibrato-ului la cerinţele expresive, uşurinţa schimburilor de poziţie). Violonistul trebuie să creeze efecte dinamice surprinzătoare, fără a pierde din vedere realizarea unei sonorităţi adecvate expresiei muzicale.

Principiul generator al acestei ***Sonate*** este grefat pe gândirea sensibil-creativă a geniului enescian. Sonoritatea predominantă reiese din căldura emoţională transpusă în nostalgia liniştită a dorului, care presupune o coexistenţă a mai multor chemări sufleteşti. Trecerile de la stări tumultoase, agitate la liniştire profundă îi determină pe ambii instrumentişti să privească această lucrare cu supleţe şi mobilitate spirituală şi artistică.

Intonaţiile specifice sunt realizate prin subtilităţi timbrale redate prin efecte ale “glissando-ului” semitonal ascendent sau descendent, vibrato-ului variabil, cu amplitudine largă sau îngustă şi frecvenţă lentă sau rapidă, în funcţie de cerinţele textului muzical, precum şi culoarea timbrală a corzilor libere.

Interpretarea enesciană este caracterizată prin maleabilitatea nuanţelor şi a modurilor de atac, care pot fi interpretate variat, astfel încât să obţinem sensuri muzicale şi estetice deosebite. Enescu este cel care a “universalizat” imaginea poetică a emoţiilor prin mijloace violonistice specifice ethosului nostru popular.

Urmărirea întrepătrunderii celor doua ipostaze enesciene (ca interpret şi compozitor) contribuie în mod direct în organizarea concepţiei stilistice a *Sonatei a II- a, opus 6*.

Dintre mijloacele tehnice care sunt puse în slujba expresiei muzicale enesciene, amintesc “louré-ul”, care este important în redarea imitativă a graiului declamat, asociat cu formula “cvartoletelor”, precum şi aplicarea digitaţiei prin extensii şi contracţii cu rol în reliefarea expresivităţii discursului muzical.

Sunetul interpretului violonist trebuie să fie „cald", susținut de o articulație clară și însuflețită, determinând astfel, o sensibilizare profundă a tușeului instrumental.

Vibrato-ul trebuie să se încadreze între culoarea palidă a sunetului „alb" și framântarea energică și pasionantă a focului din adâncuri.

Tensiunea sonora trebuie sustinuta pe intreaga lungime a arcusului, pentru a realiza echilibrul sonor, iar imitatia interpretarii enesciene trebuie evitata pentru a nu degenera in epigonism lipsit de originalitate si bun gust.

Consider importantă alegerea unui **tempo** adecvat, astfel încât expresia muzicală să fie primordială, iar elementele tehnice să stea în slujba acesteia.

Mâna dreaptă trebuie sa fie suplă, elastică, dar și viguroasă. Trebuie să urmărim evoluția logică a frazei muzicale și repartizarea firească a acesteia în cadrul trăsăturii de arcuș.

Unitatea acestei ***Sonate*** trebuie evidențiată printr-o reliefare incisivă a „celulei generatoare" a ideii conducatoare a discursului muzical, pe care o regăsim în aproape toate ideile tematice, întrepătrunse sub diferite aspecte și generând unitatea ciclică a lucrării.

Primordialitatea melodiei creează expresii muzicale inedite, care necesită o interpretare naturală, a diferitelor nuanțe sumbre din primele două mișcări, dar și a luminozității finalului, readus prin sinceritatea și armonia sufletului ideal uman.

Fiecare interpret trebuie să-și impuna în realizarea interpretarii acestei ***Sonate*** atât o asimilare a viziunii enesciene, cât și o recreare personală bazată pe structura, elanul și impulsurile proprii naturii noastre existente.

Pulsațiile sonore din interiorul muzicii sunt urmărite de compozitorul George Enescu și din ipostaza de interpret, relație care a contribuit imens la particularizarea și esențializarea elementelor stilistice aparținând muzicii de cameră. Posibilitățile variate ale exprimării determină densitatea scriiturii instrumentale, transparența imaginii sonore și cursivitatea ideilor muzicale. Elementele înnoitoare ale limbajului muzical enescian sunt transpuse în ritmul liber, construcția eterofonică, complexitatea și subtilitățile dinamice și agogice, coloritul timbral, precum și în sinteza dintre libertate și rigoare în actul creativ și interpretativ.

O trăsătură importantă a complexei personalități enesciene este aceea legată de aspectul retrăirii emoțiilor creatorilor. Interpretarea sa era întotdeauna proaspătă și personală. Enescu nu pierdea din vedere luciditatea, simțul auditiv și controlul critic în realizarea acestui proces complex. Trăirea sa afectivă interioară, modul identificării personalității interpretului cu năzuințele și aspirațiile compozitorului, l-au determinat să realizeze o sinteză între actul creativ și cel euristic.

În calitate de interpret (atât violonist cât și pianist), Enescu a urmat de-a lungul vieții sale un crez artistic personal prin care refuza să depindă în totalitate de tehnica și virtuozitatea instrumentală, acestea fiind considerate mijloace care participă la realizarea concepției interpretative din punct de vedere estetic, fără ca acestea să devină scopuri în sine. Această realitate ne apare într-un secol în care omenirea, și inevitabil și arta, trăiesc sub auspiciile tehnicității extreme. Ca și violonist, Enescu ne dezvăluia un sunet emoțional, nobil și expresiv. El recomanda interpreților să exprime clar melodia, să construiască cât mai logic arhitectura

armonică, polifonică şi formală a textului muzical, fără să omită importanţa rigorii şi echilibrului tempo-ului. Profesorul Enescu a insuflat elevilor săi dragostea şi înţelegerea adâncă a operei de artă, considerând că artistul pentru a ajunge pe cele mai înalte culmi ale măiestriei, trebuie să-şi cultive trei calităţi indispensabile: **ordinea, claritatea şi echilibrul**; acestea vor fi transpuse mai apoi, în sensibilitatea, muzicalitatea, imaginaţia, originalitatea şi talentul fiecăruia.

Complexa personalitate enesciană oglindeşte portretul ideal al artistului complex prin meritele sale artistice şi atitudinea umanistă. Acest portret este completat prin misterul, tăcerea şi discreţia geniului enescian, calităţi care l-au urmat în elaborarea tensionată şi epuizantă a actului creator.

BIBLIOGRAFIE

1. Bălan, George – *George Enescu. Mesajul – Estetica,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1962
2. Bentoiu, Pascal – *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984
3. Berger, Wilhelm Georg – *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1965
4. Berger, Wilhelm Georg - *Estetica sonatei baroce*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1989
5. Berger, Wilhelm Georg - *Estetica sonatei clasice*, Editura Muzicală. Bucureşti ,1981
6. Berger, Wilhelm Georg - *Estetica sonatei romantice*, Editura Muzicală, Bucureşti,1983
7. Berger, Wilhelm Georg - *Estetica sonatei moderne*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984
8. Berger, Wilhelm Georg - *Estetica sonatei contemporane*, Editura Muzicală, Bucureşti,1985
9. Brâncuşi, Petre – *Muzica românească şi marile ei primeniri*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978 – 1979
10. Bughici, Dumitru – *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Editura Muzicala, Bucuresti, 1978
11. Bughici, Dumitru - *Suita şi sonata*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1965
12. Bughici, Dumitru - *Repere arhitectonice în creaţia muzicală românească contemporană*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982
13. Ciomac, Emanoil – *George Enescu* – Editura Muzicală, Bucureşti, 1968
14. Ciomac, Emanoil - *Poeţii armoniei*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984
15. Ciortea Tudor – *„Sonata a III-a pentru pian şi vioara"* de George Enescu - *Studii de muzicologie"*,vol.II, Editura Muzicală ,Bucureşti, 1966

16. Cosmovici, Alexandru – *George Enescu în lumea muzicii şi în familie*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1990
17. Firca, Clemansa Liliana – *Direcţii în muzica românească*, 1900 – 1930, Editura Muzicală, Bucureşti, 1979
18. Firca, Clemansa Liliana- *Implicaţii estetice şi de stil ale limbajului instrumental în creaţia lui George Enescu*, Studii de Muzicologie, vol.II, Bucureşti, 1966
19. Firca, Clemansa Liliana- *Modernitate şi avangardă în muzica românească a anilor 1920 – 1940*, Editura Simetria – Uniunea Arhitecţilor din România, Bucureşti, 1994
20. Gavoty, Bernard – *Amintirile lui George Enescu*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1992
21. Ghircoiasiu, Romeo – *Studii enesciene*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981
22. Herman, Vasile – *Forma şi stil în noua creaţie muzicală romanească*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1977
23. Herman, Vasile - *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982

ELEMENTE STILISTICE ÎN SONATA OP.109 LUDWIG VAN BEETHOVEN

Profesor drd. **Andrei Enoiu-Pânzariu**

Colegiul National de Arta "Octav Bancila" Iasi

Beethoven işi elaborează cele 32 Sonate pentru pian pe principiul juxtapunerii şi dezvoltării temelor contrastante, uneori pe elemente contrastante în interiorul temelor muzicale, ce prezintă proprietăţi generatoare de noi structuri. Primele sonate sunt deja construite pe baza contrastului tematic, în tranziţii neaşteptate în cadrul expozitiv sau dezvoltător. Sonatele aduc îndrăzneli în ceea ce priveşte limbajul şi structura formelor de sonată, unele prezentând elemente ciclice (op. 110). Materialul tematic principal este supus unei intense dezvoltări, legătura dintre secţiuni este aprofundată, contradicţia dintre temele sau episoadele contrastante se intensifică, dar în finalul formelor de sonată apare o codă ce exprimă şi confirmă rezultatul imaginilor sonore ale lucrării.

Concepute ca drame instrumentale, tratarea şi profunzimea ideilor muzicale depăşesc cu mult dimensiunea muzicii de cameră tradiţionale, aducând o esenţială contribuţie la dezvoltarea genului de sonată clasică şi deschizând calea spre cea romantică. Gândirea sa componistică şi expresia muzicală a tematicii marchează apogeul clasicismului şi pe cel al romantismului în devenire, aşa cum sublinia G.V. Bergen: "Gândul muzical generează forme particulare, ce provin din schimbări şi deveniri."[26]

În literatura pianului, genul şi forma de sonată beethoveniană se remarcă prin variaţie şi tot mai bogate mijloace de exprimare instrumentală. De la lucrări în forma sonatinei (Sonata op. 79 în Sol) ajunge la adevărate simfonii pentru pian (Sonata op. 106 în Si bemol), contribuind la dezvoltarea şi amplificarea tehnicii pianistice clasice. Multe sonate premerg creaţia simfonică, anticipând ceea ce va realiza la nivelul gândirii simfonice. Astfel, Marşul funebru din Sonata op. 26 în La bemol va fi amplu construit în Simfonia a III-a în Mi bemol. În Sonata op. 57 în Fa "Appassionata" găsim celula constituită din anacruză de trei optimi a destinului, ce prefigurează motivul tematic din Simfonia a V-a în do, a destinului, iar imaginile luminoase din Simfonia a VI-a Pastorala le găsim în Sonatele op. 10 nr. 2 în Fa, op. 14 nr. 1 în Mi şi nr. 2 în Sol, precum şi în op. 28 în Re, Pastorola.

Secţiunile componente ale formei de sonată se desfăşoară pe planuri armonice tot mai largi, depăşind pe cele ale predecesorilor săi – Haydn şi Mozart – mai ales în tratarea tematică, unde întrebuinţează variate procedee de elaborare motivică. Dezvoltarea devine secţiunea centrală a dramei instrumentale, depăşind uneori dimensiunea expoziţiei, iar în reexpoziţie nu reia identic materialul expozitiv, ci acesta este deseori dinamizat cu noi elemente ritmico-melodice, sfârşind cu o codă, uneori cu ample elaborări concluzive (Sonata op. 53 în Do sau op. 57 " Appassionata".

Alături de formele tradiţionale – forma de sonată, rondo, temă cu variaţiuni, rondo-sonată, lied bi- şi tristrofic, în unele sonate Beethoven introduce formele bazate pe tehnica contrapunctică, precum fuga din Sonata op. 106 în Si. Prima mişcare este concepută de regulă în

---

[26] Bergen, G.W. – **Teoria generală a sonatei**, Editura Muzicală, Bucureşti, 1987, p. 72.

formă de sonate, cu excepția Sonatei op. 27 nr. 1 în Mib, scrisă sub formă tristrofică, op. 26 în Lab, în forma temei cu variațiuni, iar Sonata op. 54 în Fa în formă pentastrofică.

Mişcarea a doua apare în diferite forme: lied bi- şi tristrofic, sonată, menuet sau scherzo, cea de a treia este, de cele mai multe ori, în genul menuetului sau scherzo-ului (exceptând Sonata op. 101 în La în formă monostrofică, Sonata op. 106 în formă de sonată), iar finalul apare în forma tradițională de rondo, rondo-sonată, formă de sonată, temă cu variațiuni, sau fugă-sonată.
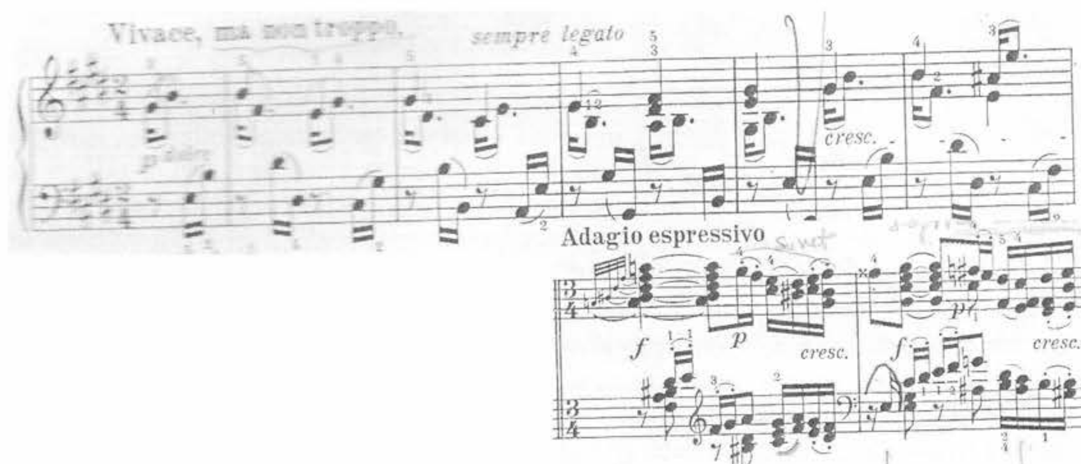
În timp ce lucra la "Missa Solemnis" şi la Simfonia a IX-a, Beethoven a compus **Sonata op. 109 în Mi major**. Geniala sa gândire componistică ne propune o nouă incursiune în universul sonatei instrumentale. Dacă sonatele precedente, op. 101 şi op. 106 conțin pagini de mare vigoare şi dramatism, sonata op.109 revarsă imagini senine şi transparente, de mare energie şi de meditație lirică.

Partea I-a – Vivace, ma non troppo

În tempo **Vivace, ma non troppo**, prima mişcare prezintă o concisă şi atipică formă de sonată, fără repetări sau amplificări tematice sau structurale. În luminoasa tonalitate Mi major, forma de sonată începe cu ideea principală (măs 1 – 7) (ex. 1), având la bază o celulă cu ritm punctat, de tip iambic (şaisprezecime optime cu punct), ce va fi utilizată pe tot parcursul mişcării, mai ales în dezvoltare.

Exemplul 1 :
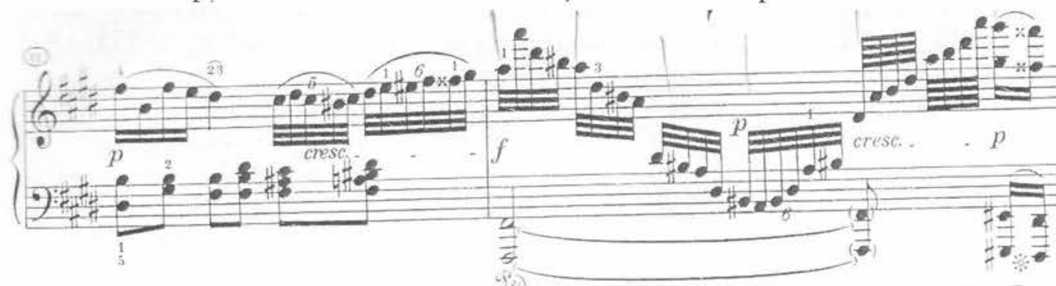
Concisa tranziție cromatică constituie o lărgire a primei teme (măs 8), care cadențează pe



dominanta tonalității (măs 8 – 15)(ex. 2). Prin schimbarea bruscă a tempoului Adagio, tema secundară începe pe acordul de septimă micşorată, unde se înfiripă un scurt dialog imitativ, în secvențe descendente.

Exemplul 2 :

E un concis arioso instrumental, ce înlănțuie secvența unor celule acordice (descendent-ascendente), pasaje cromatice (de cvintolet şi sextolet), arpegii (descendent-ascendente) pe toată claviatura cu variate formule retorice şi elemente fragmente de game, tot pe întreaga claviatură, în diviziuni excepționale de sextolet de treizecişidoimi. Ultima perioadă a temei a doua are aspect
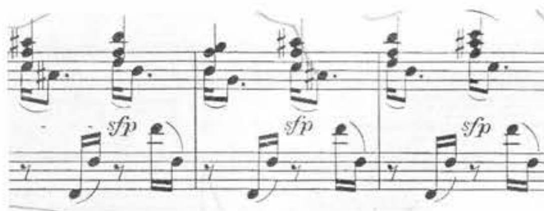


de fantezie, compozitorul renunţând la subdiviziuni morfologice, încât va crea un bloc secundar compact.

Scriitura temei secundare are caracterul stilului târziu beethovenian, în care prevalează libertatea construcţiei şi include în forma de sonată recitativul şi îmbină două principii componistice: vigoarea formei de sonată cu structura liberă de natură improvizatorică. Altă libertate o constituie maxima concizie a temelor, o configurare atipică de structuri sonore.

Dezvoltarea tematică (măs 15 – 48) este concisă, constituită pe baza celulei tematice iniţiale, ce parcurge câteva zone tonale. În repriză (măs 49 – 68) simetric se reiau ambele teme în tonalitatea iniţială, sfârşind cu o codă formată din trei etape: prima este figurativă (măs 68 – 78), a doua acordică (măs 79 – 89) şi ultima tot figurativă (măs 90 – 103), fiind bazată pe celula ritmică a primei teme.

În această parte se întâlnesc caracteristici ale compoziţiilor beethoveniene, cum ar fi alternanţa Forte – Piano, crescendo urmat de subito Piano, descrescendo-subito Fortissimo, şi nu în ultimul rând *sfP* (sforzando piano), ce apar în dezvoltare (ex.3). Punctul culminant al întregii parţi este revenirea temei întâi în repriză. De această dată, prima temă nu mai apare în nuanţă Piano *dolce,* ci în Forte, element ce v-a fi caracteristic sonatelor romantice.

Exemplul 3 :



Prima tema este de un lirism discret, începutul ei fiind pe timpul al doilea, cu indicaţia Piano *dolce*. Mâna dreaptă efectuează un interval de terţă ascendent, urmată de un interval de cvartă perfectă descendentă. Mâna stângă completeaza cu şaisprezecimi treptele acordului pe care mâna drepta le foloseşte. Prima nota din grupul şaisprezecime oprime cu punct are si valoarea de pătrime, ceea ce face să se reliefeze o tema formată din pătrimi la mâna dreaptă.

Ritmica temei secundare impune o rigurozitate interpretului, toate acele triolete, cvintolete, sextolete, trebuie să fie cântate în aceeaşi pulsaţie, respectându-se tempo-ul Adagio espressivo. În tema secundă apare şi indicaţia *espressivo*, în cadrul unei cantilene gingaşă.

Dezvoltarea utilizeaza ritmica temei întâi, însă formula ritmică de şaisprezecime optime cu punct trece la mâna stângă în prima fază. Începutul dezvoltarii poartă indicaţia *dolce*, ceea ce aduce în prim plan atmosfera temei întâi. Când formula punctată trece de la mâna stângă la mâna dreapta, apare acel crescendo urmat de subito piano. De aici începe o acumulare de tensiune efectuându-se diferite modulaţii, pe parcursul cărora apar acele *sfP* pe timpul al doilea, pe timpi neaccentuaţi. Această acumulare duce la secţiunea de pregătire a reprizei. În această secţiune interpretul poate fi tentat să grăbească, lucru care nu este indicat. Acumularea este doar dinamică, nu şi agogică.
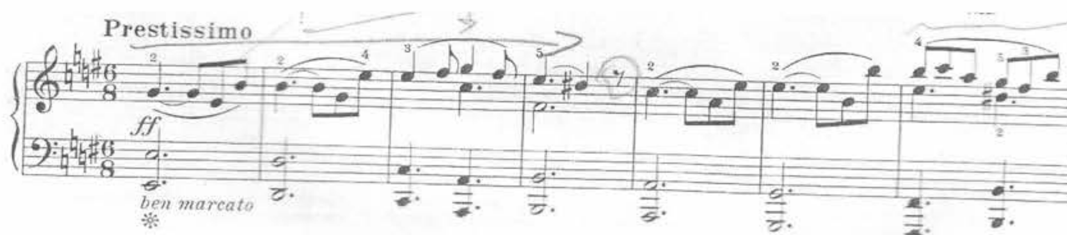
În repriză, în tema a doua apare pentru prima dată nuanţa Fortissimo, lucru care trebuie speculat de către interpret, aceste nuanţe extreme fiind folosite în prima şi ultima părte a sonatei doar o data.

Tempo-ul în această parte întâi nu este un tempo rapid, indicaţia de *Vivace* fiind mai mult o indicaţie de caracter. Din numeroasele interpretări pe care le-am audiat, am observat o interpretare a tempoului *Vivace* diferita de la un interpret la altul.

Partea a II-a – Prestissimo –
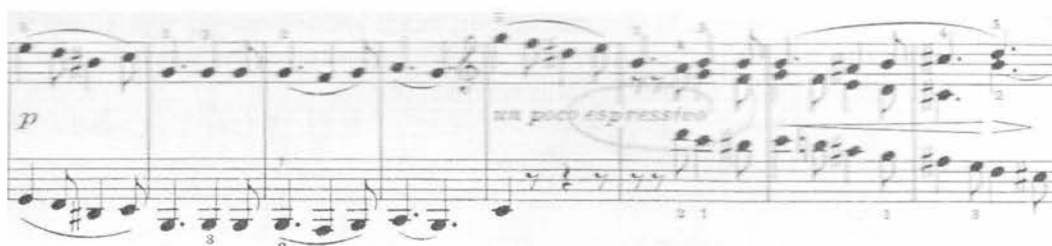
La omonima tonalitații de bază, mi minor, partea a II-a "Prestissimo" aduce un contrast tonal și tematic față de cea inițială. Scrisă tot în formă de sonată, prima temă este alcătuită din secvența unui motiv compus din sunete de arpegiu și altul cu mers treptat, derulate pe fundalul unui bas de ciacconă (măs 1 – 8) .

Exemplul 4 :
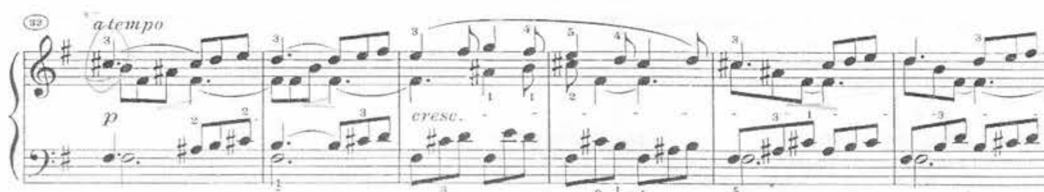


În perioada sa inițială – constituită din trei fraze (măs 1 – 24) AA_1A_1v, stilul polifonic se îmbină cu cel omofon. În registrul grav, puntea (măs 25 – 32) debutează cu o frază în unison (ex. 5), reluată la două octave superioare, cu inflexiuni spre dominantă.

Exemplul 5 :
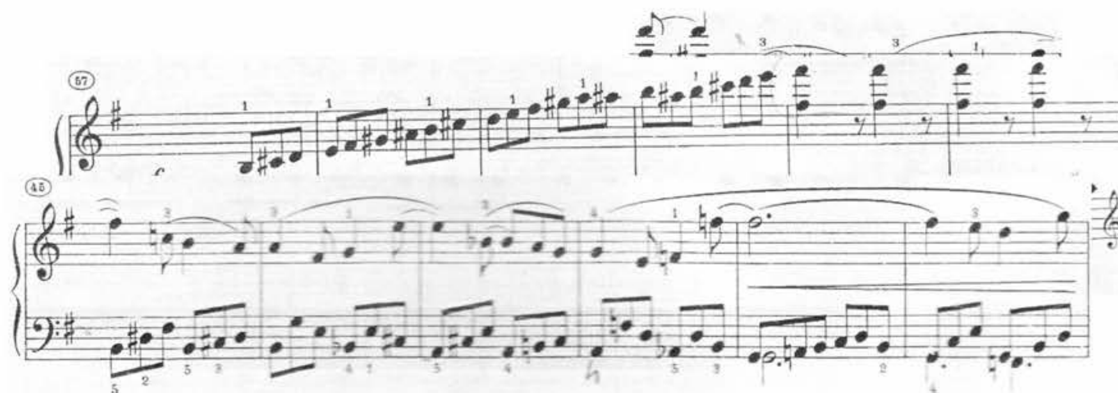


La tonalitatea dominantei minore (si minor) și în sonorități delicate, prima idee a grupului secundar (măs 32 – 65 $B_1B_1vB_2$) prezintă secvența motivului inversat din prima temă (măs 32 – 38).

Exemplul 6 :



A doua ideea are caracter modulant cu secvenţa motivului sincopat (ex. 7) (măs 66 – 69), iar cea de-a treia cu caracter concluziv are pasaje în contrapunct dublu (ex. 8).

Exemplul 7 :



Exemplul 8 :

Foarte scurtă, dezvoltarea (măs 69 – 104) conţine trei faze: în prima este enunţat motivul temei întâi, a doua utilizează tema din bas cu acompaniament figurativ, în octave, iar în a treia apar elemente de fugato şi în final motivul ciacconei e în scriitură acordică, pedala dominantei făcând trecerea la repriză (măs 104 – 119) concentrată, eliptică de perioada a doua şi a treia din prima temă şi amplificată cu o nouă perioadă, unde se îmbină tema din bas cu linia ciacconei de la sopran. Concisa coda (măs 169 – 177) prezintă succesiuni acordice.

Această parte este scrisă în măsura de şase optimi. Încă de la începutul parţii apar elemente polifonice, întreaga parte având o scriitură dens polifonică.

Dificultatea interpretului este în primul rând din punct de vedere ritmic, de cele mai multe ori în loc de formula corectă (pătrime cu punct legata de trei optimi egale, pătrimea cu punct având legătură de durată cu prima optime) interpretul este tentat să cante doime cu două şaisprezecimi. Acest lucru trebuie evitat.

Altă problemă este polifonia, fiind important de reliefat planurile sonore şi timbrele diferite din scriitură. Acest lucru este dificil şi din cauza tempo-ului alert în care această parte este scrisă – " Prestissimo".
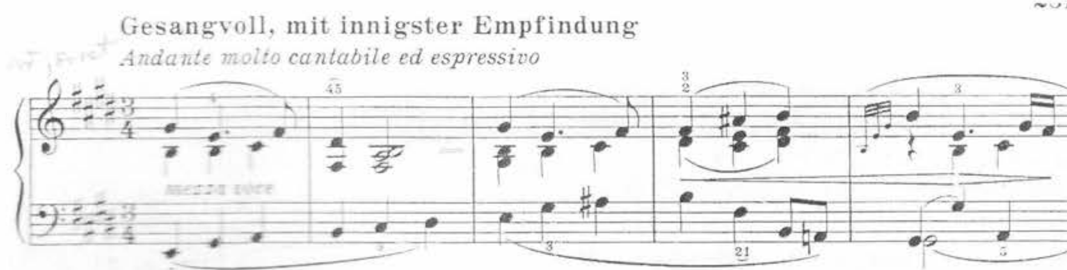
Partea a III-a – Andante molto cantabile ed espressivo

Finalul sonatei – Andante – este o temă cu şase variaţiuni. Tema este lirică, cu o scriitură acordică, de tip coral, în care linia melodică se reliefează la sopran.(ex. 9). Motivul este acordic, cu ritm punctat, forma temei fiind bistrofică, AB.

La începutul temei întâlnim indicaţia *mezza voce*, fapt care conferă acesteia linişte şi interiotizare. Întâlnim de asemenea şi în această parte problema indicaţiei crescendo urmat de subito Piano. Arpegiando-urile care apar la mâna dreaptă trebuie executate pe timp, împreună cu nota din bas. Pentru a diversifica procedeele, Beethoven introduce noi idei sau unele derivate în cadrul discursului sonor.

Reluarea temei după grupul variațiunilor conferă mișcării un caracter tristrofic (A – variațiuni Av). Această mișcare se depărtează de clasicele procedee ale variațiunii ornamentale și stricte, apropiindu-se de cele de caracter și libere, tipare ce vor fi cultivate de romantici.
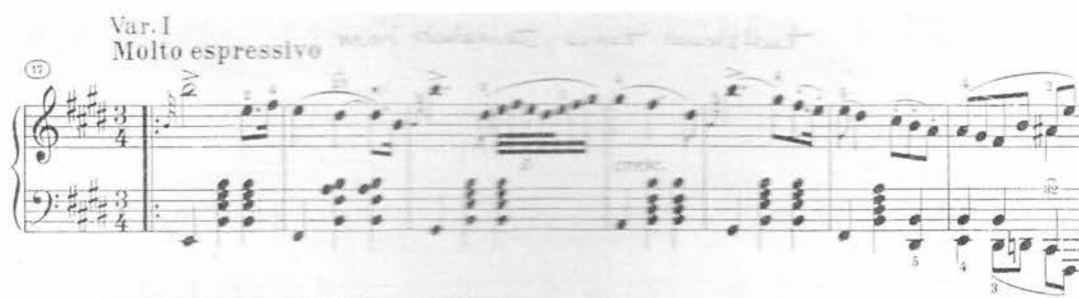
Exemplul 9 :



Pe tiparul valsului lent, cu caracter de arioso, datorită expresivității liniei melodice de la mâna dreaptă, compozitorul a construit **prima variațiune, Molto espressivo,** ornamentală din punct de vedere melodic, ritmic si armonic.

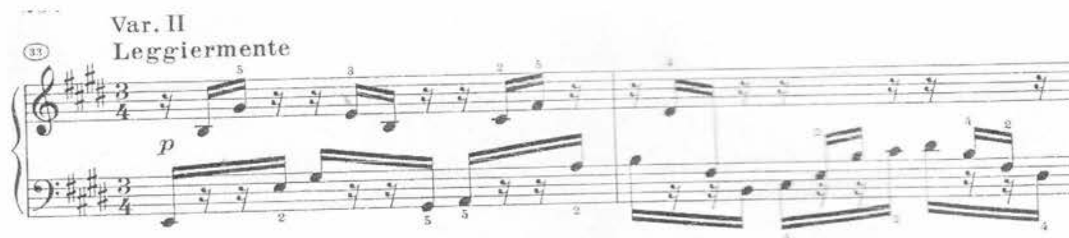
Aici întâlnim elemente polifonice, care trebuiesc speculate de interpret. Apogiaturile ce apar în această variațiune trebuie executate pe timp, sunetul de bază fiind accentuat. Forma acestei variațiuni este tot bistrofică.

Exemplul 10 :



Tot ornamentală este și dubla **variațiune a II-a**, ce inserează două fraze de arioso. Această variațiune are indicația **Leggiermente**. Dialogul dintre cele două mâini trebuie astfel realizat cu lejeritate, mersul lor de șaisprezecimi fiind structurat în formula două plus două (prima și ultima șaisprezecime fiind la mâna stângă, a doua și a treia la mâna dreaptă).
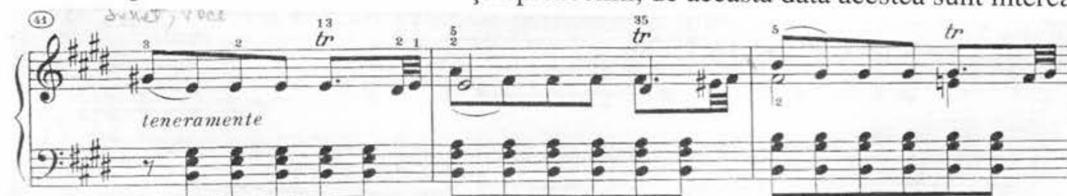
Exemplul 11 :



În arioso întâlnim o scriitură polifonică, pe trei voci, cu indicaţia *teneramente*, ce intră în contrast cu prima perioadă a acestei variaţiuni.

Exemplul 12 :

După arioso revine un mers de şaisprezecimi, de această dată acestea sunt intercalate, linia



melodică fiind prezentă la sopran (ex. 13), urmând a doua secţiune, în care se păstrează aceeaşi succesiune de structuri.

Exemplul 13 :
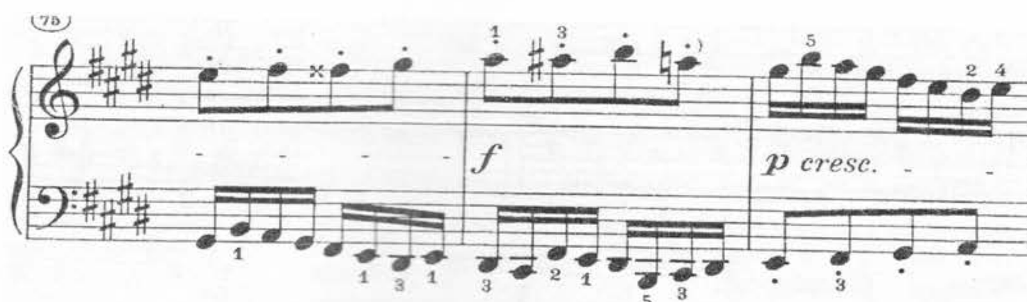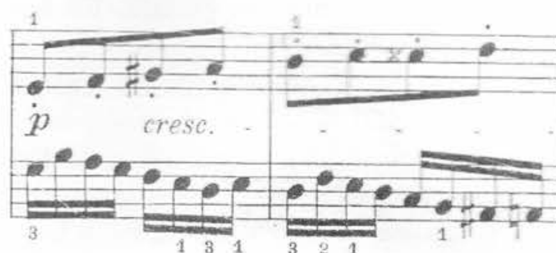


Variaţiunea a III-a, **Allegro vivace,** dublă, ornamentală şi de caracter, e o invenţiune la două voci, unde se schimbă metrica (2/4), se păstrează grupul de patru şaisprezecimi (ex. 14) şi se foloseşte tehnica contrapunctului dublu. Din punct de vedere dinamic, aici se poate observa alternarea Piano cu crescendo, Forte urmat de subito Piano (ex. 15).

Exemplul 14 :



Exemplul 15 :

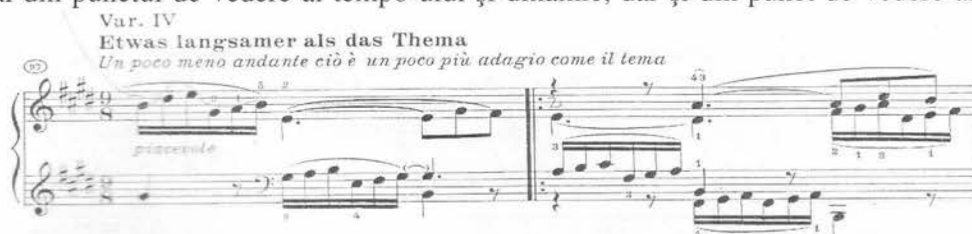




Liberă şi polifonică (în măsura 9/8), **variaţiunea a IV-a**, *Un poco meno andante ciò è un poco più adagoi come il tema*, este ornamentală şi mai ales de caracter (compozitorul schimba metrul si tempo-ul) se îmbină canonul cu omofonia.

Exemplul 16 :
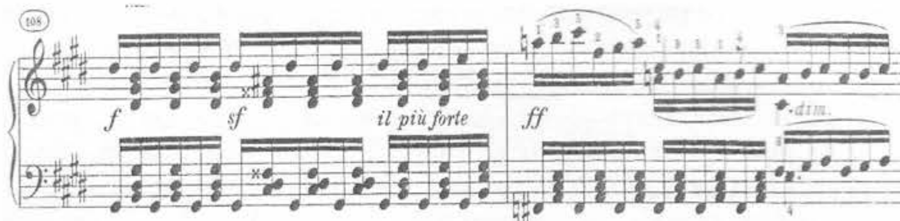
Beethoven realizeaza asftel un contrast între cele doua variaţiuni, a III-a şi a IV-a, nu numai din punctul de vedere al tempo-ului şi dinamic, dar şi din punct de vedere al tuşeului, al



frazării, alternanţa non legato- legato.

A doua secţiune a variaţiunii a IV-a are un caracter diferit de prima. Apare indicaţia *il più forte*, cât şi *ff*. Nuanţa *ff* apare în această parte a III-a doar aici.
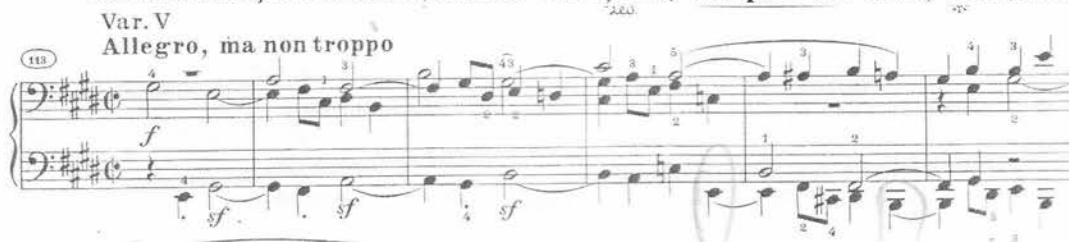
Exemplul 17 :



Următoarele două variaţiuni libere depăşesc forma iniţială a temei prin noi structuri. **Variatiunea a V-a, Allegro, ma non troppo,** apelează la tehnica polifonică severă de fugato. Ea are la bază un subiect format din secvenţele intervalului augmentat de terţă mare descendentă din temă; intrările subiectului se efectuează frecvent în *Stretto.*Nuanţele folosite de Beethoven în această variaţiune sunt doar Forte, *sempre f,* şi Piano, *sempre p.*
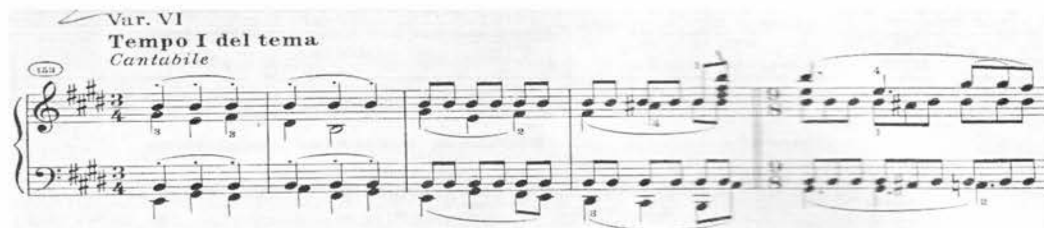
Exemplul 18 :

Ornamentală şi de caracter, **ultima variaţiune, Tempo I del tema,** *Cantabile,* îmbracă



tema cu diferite formule ritmice în gradații. Ea depășește forma inițială a temei. Începutul variațiunii are scriitură corală.
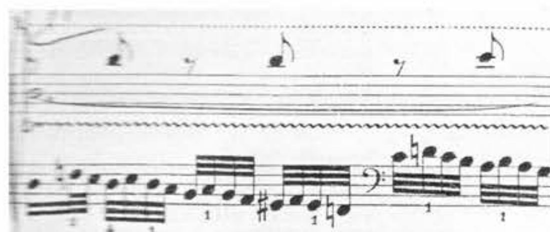
Exemplul 19 :



Gradațiile ritmice (optimi, optimi de triolet, șaisprezecimi, treizecișidoimi, tril) nu trebuie să destabilizeze tempo-ul, acesta fiind necesar să rămână neschimbat.

Motivul din secțiunea secundă apare la sopran, prin optimi pe contratimpi, mâna dreaptă executând în același timp și un tril cu degetele 1-2.

Exemplul 20 :



În finalul variațiunii reapare tema, puțin variată, ca o amintire a ceea ce a fost.

Această sonată deschide drumul libertăților romantice prin includerea recitativului în forma de sonată, în tema a II-a a părții I, prin apropierea formei sonată de structura unei miniaturi romantice, prin îmbinarea stilului polifonic cu cel armonic. Întreaga sonata merge către partea a III-a, care este de altfel și cea mai întinsă. În ceea ce privește interpretarea acestei sonate, pianistul Edwin Fischer ne oferă câteva îndrumări: "Începutul primei părți nu e ușor de executat: efectul de legănare, de plutire, trebuie descris prin mișcări cât mai reduse ale brațelor. Simpla tehnică a degetelor nu e suficientă pentru a reda efectul cerut. Indicațiile de Vivace și Adagio sunt numai aparente. Totul trebuie să alcătuiască un ansamblu curgător , asemănător unei improvizații de calitate, fiind necesar ca fiecare sunet să capete aureolă de lumină... Deși partea a doua este marcată prestissimo, măsura trebuie să fie de 6/8 și nu de 2/4, ca și când ar fi triolete. Fiecărei optimi să i se dea deci valoarea sa întreagă... Partea a treia este în formă de variațiuni și repetă, la sfârșit, tema – acest cântec simplu, dar de o frumusețe fără seamăn. Repetarea finală trebuie cântată cu și mai multă duioșie și cu cea mai adâncă expresivitate."[27]

[27] Fischer, E – **Sonatele pentru pian de Beethoven**, Editura Muzicală, București, 1966, p. 109 – 110.

Bibliografie

- Amenda, Alfred -*Appasionata* (trad. De Marta Pană), Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1974
- Casella, Alfredo *Il pianoforte,* Editura BMG ricordi music publishing S.p.A., 1954.
- Fischer, Edwin *Sonatele pentru pian de Beethoven* (*Ludwig van Beethoven Klaviersonaten, Ein Begleite für Studierende und Liebhaber von Edwin Fischer,* Insel. Verlag. Berlin, 1958), traducere de M. Cernovodeanu şi R. Bolintineanu, Editura muzicală, Bucureşti, 1966.
- Georgii, Walter *Klaviermusik,* Editura Atlantis Musikbuch, Verlag, 1984.
- Griffiths, Paul *Classical music,* Editura Penguin Books, 2004.
- Iliuţ, Vasile*O carte a stiluriloe muzicale, Volumul I,*Editura Academiei de Muzică, Buc., 1996.
- Kinderman, Wiliam *Thematic contrast and parenthetical enclopure in the piano sonatas, op.190 and io.111* (în: *Zu Beethoven, Ausfsätze und Documente* (3), hrsg. Von Harry Goldschmidt, Verlag neue Musik, Berlin, 1988, pp. 43-59).
- Lang, P.H. dir., *The Creative World of Beethoven,* New York, 1971.
- Mioli, Piero *Dizionario di musica classica,* Vol. I-II, RCS libri S.p.A, Milano, 2006.
- Nicolescu, Mircea -*Sonata,* Editura muzicală a U.C. din R.P.R, Bucureşti 1962.
- Papu, Edgar *Apolo sau ontologia clasicismului,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1977.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE ÎN CREAȚIA LUI FRÉDÉRICH CHOPIN

Prof. drd. **Ioana Enoiu - Pânzariu**
Colegiul Național de Arta "Octav Bancila" Iasi

„Sunetele muzicii pot fi luate din natură sau pot fi inventate de om, dar sufletul muzicii nu poate fi decât sufletul omului, cu idealurile lui, cu setea lui de armonie și echilibru, cu aspirațiile lui"[28].

Romantismul a fost una dintre cele mai bogate epoci din istoria culturii europene, reprezentând un moment important pentru dezvoltarea spiritualității și civilizației umane. Curentul s-a manifestat la început în literatură, arte plastice, apoi în muzică, configurând o nouă lume cu o modalitate specifică de gândire, fiind o caracteristică a dinamismului romantic în arhitectură, sculptură, pictură, literatură, muzică.

Acest curent, apărut în urma revoluției franceze din 1789, tinde către promovarea unei arte noi, atât în conținut cât și în formă, constituindu-se într-o reacție față de tot ce reprezintă sistemul clasic. Doctrinele romantice, aparținând diferitelor poziții adoptate de artiști, sunt comunicate marelui public prin articole - „manifest" (cum o fac Wordsworth, Hugo, Manzoni, Stendhal), având ca trăsătură comună negarea oricărei construcții estetice fundamentate pe o gândire raționalistă. O nouă ierarhie a facultăților artistului generează procesul de creație, inspirația și imaginația fiind considerate un *har*.

Romantismul se manifestă ca un curent artistic literar ce-și aliază o mișcare filozofico-estetică în toată Europa la începutul secolului XIX. Filozofi și esteticieni, poeți și scriitori, muzicieni și pictori, cu toții au căutat să explice baza acțiunii lor, imperioasa nevoie de înnoire. Kant, Schopenhauer, Hoffman (Germania), Hugo, Delacroix, Balzac (Franța), Byron, Keats, Walter Scott (Anglia), Adam Mickiewicz (Polonia) sunt doar câțiva dintre cei mai de seamă reprezentanți ai noii orientări estetice ce a pus stăpânire pe întreaga Europă, inclusiv România, unde gruparea din jurul revistei *Dacia literară* reprezintă intelectualitatea progresist-revoluționară.

În ceea ce privește viziunea sa despre lume și viață, artistul romantic așează omul în centrul universului, în ipostaza sa creatoare. Pentru a-și găsi propria identitate, romanticul se adâncește în universul său interior, se autoanalizează permanent și trăiește într-o reverie poetică, alteori se îndârjește împotriva neajunsurilor vieții cotidiene sau proiectează lumi fantastice.

În mod convențional, s-a fixat ca dată de început a romantismului 1827, anul morții lui Beethoven și a manifestului romantic a lui Hugo, prezentat în prefața dramei sale *Cromwell*. Nu înseamnă că înainte de această dată n-au existat certe manifestări de muzică romantică: creația lui Weber și Schubert ne-o dovedesc cu prisosință, compozitori considerați de către muzicologul francez Jules Combarieu drept „reprezentanții preromantismului".

În **sfera tematicii romantice** găsim note eroice, generate de avântul nestăvilit al luptei pentru libertate. În această ipostază se preferă tema afirmării omului și a luptei sale împotriva

28 V. Donose, *Imaginarul real*, Editura Muzicală, București, 2004, p. 39.

răului existent în societate. Alta temă este cea a căutarii idealului, precum şi a drumului alunecos care duce spre fericirea umană, ilustrată de cunoscuţii eroi romantici – Faust, Childe Harold, Manfred, Olandezul, Lohengrin, Don Juan ş.a. O temă preferată a fost şi cea a evocării naturii, apropiată de concepţia romanticilor despre posibilitatea reconfortării omului în mijlocul naturii. Legată de ea este şi regăsirea frumuseţii spirituale a vieţii rustice, de unde provine şi marea atenţie acordată de către artişti creaţiei populare şi valorificarea ei în arta cultă.

Filozoful Lucian Blaga observă că trăsatura definitorie a romantismului este tendinţa de a-şi clădi o tradiţie: „Cel dintâi lucru la care aspiră un nou curent, care luptă împotriva tradiţiei, este de a-şi crea o tradiţie”[29]. Şi, într-adevăr, pe toate planurile, romantismul a fost o perioadă de mari inovaţii, atât în privinţa mijloacelor de exprimare şi a formelor arhitectonice, cât şi din punct de vedere al stilului interpretării.

Clasicii au respectat îndeaproape formele muzicale, ceea ce a determinat exprimări obiective ale mesajului artistic în timp ce romanticii, au preluat formele şi genurile clasice, pe care le-au tratat cu mare libertate pentru a putea exprima fidel noul lor conţinut.

Pentru a-şi putea traduce elocvent toate tensiunile emoţionale în muzică, romanticii au creat **noi genuri muzicale**. Datorită perfecţionării pianului, ei au scris foarte multe miniaturi, piese scurte cu caracter predominant liric. În primul rând au optat pentru **genul miniatural** confesiv, în tradiţionalele forme de Lied: preludii, momente muzicale, impromptu-uri, cântece fără cuvinte, nocturne, novelete, barcarole, elegii, intermezzo-uri, care traduc diferite momente instantanee din viaţă, crâmpeie de gânduri sau stări afective în imagini subiective.

Alteori, compozitorii romantici au transpus climatul artistic al timpului lor prin **poetizarea dansurilor** la modă: vals, ländler, mazurcă, poloneză, polcă, dar şi imagini ale trecutului în miniaturi narative: baladă, rapsodie, romanţă, legendă, fantezie, cu desfăşurări sonore libere sau cu mici prelucrări tematice. În ceea ce priveşte respectarea **formelor muzicale**, ei prezintă în genul miniatural unele mici abateri, generate de caracterul liric, predominant în creaţia lor muzicală.

Romanticii îmbogăţesc formele clasice, fără a le distruge structura, doar supradimensionând unele secţiuni ale acestor tipare. Ei modifică sau tratează liber formele clasice, dar rămân în cadrul lor esenţial din necesităţi de conţinut, mai ales în muzica programatică.

Melodica prezintă linii de largă desfăşurare muzicală cu deosebită cantabilitate, cu ambitus mare şi intervalică bogată, sprijinită pe variate funcţii tonale şi bogate modulaţii. În limbajul romantic se diversifică structurile de durată, se înmulţesc accentele neregulate şi formulele ritmice eterogene sau ostinate. În **conceptul armonic** se ascut disonanţele, cu dese rezolvări excepţionale în alte disonanţe. Se folosesc des treptele secundare şi modulaţiile îndrăzneţe. Deşi predomină monodia acompaniată există şi structuri polifonice dense care dinamizează substanţa tematică. Contraste violente sunt prezente şi în sfera dinamicii şi a agogicii.

Din punct de vedere al organizării interioare a limbajului muzical, romanticii păstrează tonalismul clasic, dar există o mai mare tensionare, relaţiile funcţionale se diversifică, modulaţiile se înmulţesc, încât şubrezesc firele care leagă desfăşurarea muzicală de sfera unei tonalităţi de bază. La aceasta contribuie şi multitudinea alteraţiilor acordurilor şi a liniilor cromatice. Limbajul

29 L., Blaga, *Ştiinţă şi creaţie, Trilogia culturii*, Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 32.

muzical tradițional se îmbogățeste mult prin pana marilor romantici, iar după Wagner urmează un proces de disoluție a tonalității, de dezagregare a limbajului tonal.

Romantismul muzical a durat mai bine de un secol. Începuturile sale le găsim la Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Schubert, Weber, Paganini, Berlioz. Momentul de maximă înflorire este reprezentat de Chopin, Liszt, Schumann şi Wagner. Urmează romantismul târziu prin Brahms, muzica rusă şi apoi Wolf, Bruckner, Mahler şi Strauss. În Franța, după Berlioz, linia romantică este continuată de Saint – Säens, Franck şi Fauré.

Ceea ce Adam Mickiewicz realizează în arta poetică a romantismului polonez, va fi reprezentat, cu ecouri şi mai largi, în muzică de Frédérich Chopin, care luminează cu generozitate întreg secolul al XIX-lea, ridicând cultura poloneză la nivelul dialogului cu celelalte culturi europene romantice.

Frédérich Chopin se naşte în Polonia în 1810, în acelaşi an cu colegul său de generație Robert Schumann, dar în condiții istorico-politice diferite. În realizările celor doi compozitori se regăsesc cele mai specifice trăsături ale curentului romantic. O viețuire scurtă în ambele cazuri dar care a lăsat urme de o valoare inestimabilă în evoluția creației muzicale culte.

Trăind cu intensitate frământările timpului său, Frédérich Chopin aduce în ansamblul artei europene o nuanță aparte de sensibilitate, acea vibrație proprie țării sale, pe care a iubit-o cu fervoare. Moştenirea sa artistică este impresionantă prin unitatea stilistică ce îmbină o strânsă legătură între artist şi muzica poporului polonez, rezultând o sinteză care îşi păstrează de-a lungul timpului neştirbită frumusețea şi actualitatea, răspunzând unei nobile aspirații romantice al cărei ecou nu s-a stins cu trecerea vremii.

În urma eşecului revoluției poloneze, Chopin va emigra în septembrie 1831 la Paris, important centru cultural din apusul Europei, unde îşi desfăşurau activitatea reprezentanți de seamă ai artei romantice: Balzac, Hugo, Berlioz, Delacroix, Quinet, Heine, Mickiewicz, Rossini, Meierbeer, Liszt, etc.

În Franța, unde Chopin a trăit aproape două decenii, manifestările artei romantice au atins accente de o deosebită intensitate. Starea de spirit era plină de frământări şi căutări, fapt resimțit atât în opera lui Chopin, cât şi în cultura europeană, în general.

Spre deosebire de Schumann, Chopin va cultiva genurile miniaturale cu perseverență, împletind formele de veche tradiție (preludiul, variațiunea, rondo-ul) cu cele ce-şi începeau destinul (balada, valsul), adăugând acestora altele noi (mazurca, poloneza), al căror colorit melodico-ritmic împrospăta neobişnuit factura unei compoziții.

Creația lui Frédérich Chopin este închinată aproape în întregime pianului, instrument căruia, după propria-i afirmație, i-a destăinuit toate adâncurile sufletului său zbuciumat. În ansamblu sau pe genuri, sau cu fiecare piesă în parte, această muzică, ce şi-a cucerit fără îndoială perenitatea, ne apare întotdeauna izbitor de originală, chiar singulară.

Din variata sa paletă de lucrări, amintim: *Studiile* pentru pian, care sunt împărțite în două caiete a câte 12 lucrări (op. 10 şi op. 25). Primul caiet este dedicat prietenului său Fr. Liszt şi apărut în 1833, iar cel de-al doilea în 1837. Mai există încă 3 studii, dar acestea sunt tipărite postum. Studiile lui Chopin au mai întâi un caracter pur muzical şi o frumusețe artistică ce trebuie pusă în valoare înaintea oricărei trăsături de virtuozitate. În fiecare studiu, compozitorul pune o problemă şi îi găseşte o soluție proprie. Secretul în interpretarea lor constă în acceptarea tehnicii instrumentale ca un mijloc pus în slujba muzicii. Inovator, Chopin creează genul *studiu de*

concert pentru pian. Acesta urmăreşte un rol precis, de exemplu: velocitatea, extensiile în terţe, sexte, octave, având o scriitură polifonică uneori. Observaţia cu caracter general ce se poate face cu privire la forma tuturor studiilor lui Chopin este că sunt concepute sub formă de lied tristrofic: A-B-A.

Schumann caracteriză succesiunea celor *24 de Preludii* prin cuvintele „pene de vultur". Aceste mici capodopere, un fel de aforisme, au fost terminate în iarna dintre anii 1838-1839, în insula Majorca şi dedicate compozitorului Kessler. Cele *24 de Preludii* sunt scrise în succesiunea celor 24 de tonalităţi majore şi minore, aşa cum inaugurase Bach acest procedeu în *Clavecinul bine Temperat.*

În *Balade*, Chopin statorniceşte un nou gen, a cărui noutate nu rezidă în formă cât mai ales în atmosfera generală şi forţa de expresie. În cele *4 Balade* vom găsi îmbinate principiile mai multor forme muzicale: forma de sonată, de rondo, de variaţiune liberă, de lied. Prin logica lor structurală şi complexitatea mijloacelor de expresie, baladele lui Chopin instaurează un gen nou, superior baladei de până atunci. Fără a urma un anumit program, muzica baladelor chopiniene evocă legătura compozitorului cu eroii legendari şi cu tragica lor soartă. Mirajul legendar al primei *Balade*, contrastează cu violenţa viziunilor fantastice din secţiunea *Presto con fuoco* a *Baladei* a doua, cu misterul şi transparenţa episodului S*cherzando* din *Balada* a treia, şi cu complexitatea ţesăturii contrapunctice din *Balada* a patra, aceasta din urmă constituind în opinia lui Alfred Cortot „o genială improvizaţie" în care „mijesc premisele impresionismului"[30].

Ca gen muzical, *Nocturna* este o creaţie a artei romantice, aparţinând primelor decenii ale veacului trecut, când cunoscutul compozitor şi pianist Field a dat la iveală prima lucrare de acest gen. În cele 20 de *Nocturne* ale sale, Chopin a venit cu toată varietatea imaginilor muzicale şi diversitatea formelor ce caracterizează melodica sa. Compozitorul face loc confruntării dintre două imagini contrastante: cantabil-lirică şi dramatic-agitată. Aceste două imagini opuse conferă nocturnei un profil complex de poem muzical, multe dintre lucrări având formă de lied.

Cele *16 Valsuri* ale lui Chopin nu sunt scrise pentru a fi dansate. Ele pot fi împărţite în două mari grupe. Primele, în cea mai mare parte purtând chiar denumirea dată de Chopin, *Valses brilliantes*, iar celelalte ar putea purta denumirea de *Valses nobles*, valsuri liniştite, sentimentale, opuse parcă voit contrastant celor pe care însuşi Chopin le-a denumit *brilliante.*

Creaţia lui Chopin începe sub semnul *Polonezei* şi se încheie sub acelaşi semn, realizând în acest interval de timp *14 Poloneze*. Un alt gen desăvârşit de Chopin îl reprezintă *poloneza.* Dacă în creaţia înaintaşilor forma de poloneză cuprindea un fel de marş cu trio şi repriză, Chopin reînnoieşte şi îmbogăţeşte acest gen, dându-i amploare, varietate constructivă şi mai multă substanţă expresivă.

„Cel mai greu de interpretat din toata opera chopiniană sunt *Mazurcile*. Afirmaţia apare oarecum paradoxală dar întruneşte acordul tuturor marilor pianişti şi tuturor pedagogilor serioşi"[31]. Simplitatea mijloacelor, voit restrânse, diversitatea nuanţelor şi a timbrului, expresivitatea cea mai mare obţinută cu elemente foarte puţine, puterea de convingere, bunul gust, fineţea, renunţarea la patos, la declamatoriu, la virtuozitate şi la orice alt element zgomotos, toate acestea fac din interpretarea mazurcilor un obstacol greu de trecut. În total, Chopin a compus 51 de *Mazurci.*

Cele *2 Concerte* au apărut în prima perioadă a creaţiei sale, când Chopin avea doar 20 de ani. Străbătute de un puternic fior romantic, concertele nu pot suporta nici interpretări extrem de

---

30 A., Cortot, *Muzica franceză pentru pian,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1966.
31 Th., Bălan, *Frédérich Chopin*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1960.

libere dar nici redări rigide.

În ceea ce privește *Sonatele*, compozitorul ne-a lăsat 3 sonate pentru pian și o sonată pentru violoncel, dintre care sonata a doua pentru pian în Si bemol minor e comparată cu *Appassionata* de Beethoven.

Berceuse, Barcarola și Fantezia sunt lucrări de o înaltă ținută artistică, în care compozitorul îmbină cu multă măiestrie cantilena cu virtuozitatea.

Cele *4 Scherzo-uri* fac parte din lucrările cele mai des auzite în sălile de concert. Haydn introduce scherzo-ul în unele dintre cvartetele sale (opus 33) pentru a imprima o atmosferă mai antrenantă decât aceea a menuetului. La rândul său, Beethoven înlocuiește menuetul cu scherzo-ul, adaptându-i substanța la caracterul dramatic, specific gândirii sale muzicale. În creația chopiniană *scherzo*-ul devine gen independent, remarcabil prin patosul năvalnic și culminațiile explozive. *Scherzo* nr. 1 op. 20 în si minor a fost compus în aceeași perioadă cu *Studiul revoluționar* op. 10 nr. 12. Climatul dramatic al acestei lucrări sugerează un amestec de spaimă, durere și de nostalgie, aflate în opoziție cu semnificația etimologică inițială (*scherzo* = glumă).

Cele *4 Impromptu-uri* oferă admirabile desfășurări figurative. Cel mai important este cel în Fa diez major care aduce o melodie în stilul unui cântec popular. *Impromptu*-urile se află la hotarul dintre formele mari și formele mici, fiind construite din episodul liric, încadrat de două episoade rapide, strălucitoare.

Improvizația este condiția naturală a muzicii sale, astfel născută, ea depășea în farmec și în intensitatea emoției tot ceea ce ulterior rămânea înscris în partitură. „Creația lui Chopin era spontană și miraculoasă. O descoperea fără s-o caute și fără s-o prevadă. Îi apărea deodată completă, sublimă, la pian sau în timpul unei plimbări. El se grăbea să o transcrie, dar abia atunci începea travaliul cel mai năucitor la care am asistat vreodată..."[32] scria Franz Liszt.

Creația chopiniană stă sub semnul *romantismului activ*, furtunos, revoltat și patriotic în *Poloneze*, unele *Studii*, *Preludii* și în *Sonate*, a *romantismului* dinamic popular în *Mazurci* și în *Cântecele* pentru voce și pian, în *Rondo*-urile finale ale concertelor pentru pian și orchestră, a *romantismului fantastic* în sens legendar în *Balade*, *Scherzo*-uri, în unele Preludii, a *romantismului intim*, cufundat în lumea visării și a fanteziei în *Nocturne*, *Valsuri*, unele *Preludii*, în părțile lente ale *Concertelor*.

Cuvântul ***stil*** este prima dată întâlnit în antichitate *stylos* la greci și *stiles* la romani, care desemna o daltă cu vârf ascuțit cu ajutorul căruia se scria pe tablițe de piatră sau ceară. Tot anticii îl foloseau pentru a desemna modul caracteristic de a se exprima al unui autor. Aristotel distinge stilul simplu, transparent și stilul sublim, ornamentat și rafinat. Treptat termenul dobândește și alte semnificații, cum ar fi: stil de viața, stil de vestimentație, stil de comportament. În *Dictionarul explicativ al limbii române* găsim: "Stil – mod propriu de exprimare într-un anumit domeniu al activității omenești pentru anumite scopuri ale comunicării, fel propriu de a se exprima al unei persoane."

În *Poetica muzicală*, Igor Stravinski afirma „Stilul muzical este un ansamblu de procedee pur tehnice cu ajutorul cărora compozitorul își materializează gândirea artistică în idiomuri a căror decodare permite multiple și variate accepții și interpretări". Se poate vorbi de un stil individual (cum ar fi stilul lui Bach și Mozart), de un stil al epocii (Renașterea, Barocul), de un stil național (francez, german, polonez), sau de un stil particular al autorului, respectiv compozitorului (Bach, Mozart, Chopin sau Wagner).

32 Fr., Liszt, *Chopin*, Editura Muzicală, București, 1958, p. 39.

Folosind termenul de ***stil chopinian*** nu ne referim strict la particularităţile limbajului pianistic, la mijloacele instrumentale ca atare, ci implicăm însăşi substanţa operei, natura ei emoţională, specifică prin lirismul romantic viguros, bărbătesc, de o radicală nobleţe. Până şi cele mai tânguitoare pagini sunt cu desăvârşire sobre şi poartă, virtual, semnul forţei, al depăşirii de sine, al resursei interioare.

Chopin are o mare putere de a exprima idei generale prin imagini artistice cât se poate de concrete şi individuale.

Elementele limbajului muzical: melodia, ritmul, armonia, polifonia, forma, dinamica, agogica, timbrul, conferă consonanţa imaginilor şi o mare varietate a semnificaţiilor, fiind îngemănate de compozitor într-un tot organic, Chopin dispunând de mijloace specifice, necesare pentru a înfăptui vibrarea lor simultană.

Melodia compozitorului polonez nu numai că într-adevăr se cântă, dar expresivitatea sa îţi dă senzaţia că îţi vorbeşte. Exegeţii formei melodice chopiniene deosebesc: melodia ornamentală, melodia armonică (cu cele două variante ale sale, melodia sunetelor acordului şi melodia figurativă) şi alte forme.

Melodica în *Balade* are amplitudine, tipul epic se structurează pe studiul expresiei. Ne surprinde faptul că în fiecare *Baladă* există *leit-motive* ce se constituie în idei muzicale pe care se structurează întreaga desfăşurare a evoluţiei muzicale.

Melodica în *Preludii* are diverse conotaţii timbrale în raport cu registrul în care se desfăşoară. Cantilena se regăseşte fie în melodica liniei conducătoare din planul basului, fie din planul sopranului, fie din planul vocilor interioare.

Melodica în *Mazurci* este transparentă, având o melodicitate directă. Apar tot mai des terţele şi sextele care dublează linia conducătoare. Îmbinarea caracterului vorbit cu vocalitatea şi elementul dansant, semnifică tipul sintetic al melodicii chopiniene în mazurci.

Melodica în *Nocturne* apare sub forma frazării de largă întindere ce lasă să se întrevadă caracterul cantabil, liric dar şi dramatic.

Melodica în *Valsuri* apare în două ipostaze, prima reprezintă valsul nobil, sentimental, iar cea de- a doua, valsul brilliant.

Melodica figuraţiei este utilizată cu precădere în *Preludii*, creând tensiune, culoare şi timbru. Observăm figuraţia de tip ostinato ritmic şi melodic; şi figuraţia de tip armonic, respectiv acordic sau armonic desfăşurată.

Putem afirma că *melodia chopiniană* are caracter sincretic, îmbinând tipul dansant cu tipul vocal. Ea se remarcă prin spontaneitate, fluiditate, cantabilitate, mobilitate, naturaleţe şi claritate.

Există o legătură indestructibilă între melodie şi ritm, cât şi între melodie şi armonie. Varietatea ritmică a muzicii sale îşi are geneza în asimilarea creatoare a folclorului polonez, remarcabil prin vigoarea precisă şi energică a dansurilor. Gama mijloacelor sale armonice este amplă, desfăşurându-se de la diacronica pură până la cromatismul dens.

În materie de *stilistică*, Bronyslawa Wojcik-Keuprulian a arătat că, în opera chopiniană „ornamentul constituie însăşi substanţa liniei melodice", că el e „agentul de mişcare melodică", creându-i continuitatea şi supleţea caracteristică. Totodată, între particularităţile acestei muzici, se insistă aici asupra „alurei pendulare", asupra oscilaţiei ce se poate constata sub raportul armonic ca şi sub raportul melodic: din acelaşi motiv apare, de pildă, o îndepărtare de la sunetul principal

cu tendința de întoarcere într-o a doua fază, sau îndepărtarea de tonică și întoarcerea spre ea. De asemenea: o frecvenă pendulare între tonică și dominantă.

În ceea ce privește ***limbajul*** său ***armonic***, Rimski Korsakov nota cu pertinență: "Este într-adevăr uimitor, cum la Chopin, într-o singură persoană, s-au acumulat două facultăți geniale: darul celui mai mare melodist și acela al celui mai original armonizator. În Studiul în la bemol major, în care însăși armonia pare să cânte, se întâlnesc succesiuni armonice până la care chiar artiștii contemporani, în frunte cu Wagner, n-au ajuns înc, și vor trece încă mulți ani până când oamenii îl vor prețui cum trebuie".

În complexitatea mijloacelor armonice folosite, Chopin aduce unele reminescențe de moduri populare specific. Armoniile lui Chopin sunt rafinate și complexe. Libertatea cu care tratează ***tonalitatea***, viziunea originală a disonanței, conferă unicitate și perenitate limbajului sonor chopinian care a deschis căile dezvoltării armonismului prin enarmonii foarte dese și ajungerea la tonalități inexistente în cadrul tonal convențional.

Vom regăsi de asemenea în creația lui Chopin, mijloace caracteristice ale altor instrumente: acordica bogată a orgii, arpegiile ample și diafane ale harpei, structurile corale specifice grupului de instrumente de suflat, efectele sprințare de staccato ale corzilor, momente de *glissando* sau de *tremolo* orchestral, configurate în complexe agregate sonore, care vor deschide noi perspective limbajului și structurilor componisticii moderne.

Ornamentica lui Chopin reprezintă un punct culminant al artei romantice de înfrumusețare; nu reprezintă doar o suprapunere peste linia melodică, deoarece linia melodică la Chopin trece cu toată puterea expresivă prin ornamentică. Dacă în muzica preclasicilor ornamentele puteau fi alăturate după bunul plac sau bunul gust al interpreților, care aveau latitudinea nu numai să suprime din ornamente, dar chiar să adauge altele, în muzica lui Chopin omisiunea ornamenticii ar însemna distrugerea însăși a liniei melodice. În dansuri, de exemplu, mordentul apare de multe ori ca o semnificație simbolică a unei sărituri, evocând plastic pe dansatorii de mazurcă. Importanța acordată de Chopin ornamenticii este tradusă în scriitura sa muzicală prin însemnarea minuțioasă, notă cu notă a tuturor detaliilor. Compozitorul nu se mulțumește cu însemnările rezumative ale vechii ornamentici, și concepe o sumedenie de formule cu totul noi, construite subtil, în admosfera fiecărei lucrări. De multe ori, folosind o foarte complicată ornamentică, descompune linia melodică într-o *spumă muzicală*, pentru a reveni apoi la melodia bine conturată. Arta aceasta a existat și în muzica lui Hummel și Field, însă nu într-un stadiu atât de rafinat.

După relatările din acea vreme, Chopin executa aproape întotdeauna ornamentațiile cu pedala de surdină sau în *pp*, iar notele finale ale acestora nu le rărea niciodată, cum faceau pianiștii care declamau după moda vocalizelor italiene.

Între concepția despre ornamentică pe care o întâlnim în muzica preclasică și mai ales la claveciniștii francezi și ornamentica chopiniană e o mare diferență. Utilizând o formulare schematică, putem spune că la Chopin melodia trece și prin înfloriturile ornamentale, pe când la compozitorii preclasici toată ornamentica este adăugită. Consecința ar fi că eliminând din linia melodică a preclasicilor o parte sau totalul ornamentației, melodia trăiește și fără asemenea ornamente, pe când la Chopin firul melodic căruia îi scoatem din ornamente se întrerupe, își pierde continuitatea. Integrarea ornamenticii în melodica sa și cantabilitatea melodicii sunt, poate, cele două elemente care l-au făcut pe Ravel să afirme că Chopin ar fi „cel mai mare dintre italieni...".

Scriitura ornamentelor chopiniene este apropiata de coloratura vocală, fapt relevat mai ales de efectele sonore. Plecand de la *ornamentele simple* constituite în apogiaturi, mordente, triluri, grupetti, constatăm că aceste tipuri simple se amplifică dând naştere *ornamentelor complexe*: diviziuni excepţionale, scări melodice diatonie, cromatice, combinaţii între diatonic şi cromatic cât şi suprapuneri ale ornamentelor simple.

Ritmica chopiniană e bine definită şi se îmbină cu precizia structurală care porneşte de la muzica de dans. Muzica poloneză are în general un caracter dansant. „Ritmica muzicii chopiniene este izvorâtă, ca şi melodia, din asimilarea creatoare a muzicii populare poloneze. Rubato, atât de caracteristic interpretului Chopin, ca şi rafinamentul accentelor dau discursului muzical mobilitate şi adeseori, aproape un aspect de improvizaţie. Dar Chopin, discipol al lui Bach, are o logică interioară care organizează întregul, cizelând amănuntul şi echilibrul proporţiilor”[33].

Polimetria atât de frecventă la Chopin constituie unul din secretele graţiei „metaforice”, ea devenind o modalitate privilegiată de emancipare a melodicului. Melodia apare cu atât mai sensibilă, mai fremătoare atunci când între melodie şi acompaniament se naşte o neconcordanţă de accente ce creează iluzia unor sisteme independente aflate în plină mişcare, şi a căror armonizare reciprocă pare a fi o favoare.

Stratificarea formulelor ritmice de provenienţă binară şi ternară, ca şi a diverselor grupaje neregulate ce pot da naştere şi unor raporturi „iraţionale”, constituie premiza acelei inefabile armonii a „numărului de aur”. Deghizarea structurii metrice ca şi a profilului temei atinge astfel o culme a rafinamentului, stadiu în care doar geniul interpretativ al lui Chopin mai putea concepe un element suplimentar: ***cântul rubato***.

Se cunoaste faptul că discursul muzical chopinian nu se poate concepe într-o interpretare strictă, rigidă, deoarece melodica sa are nevoie mai mult decât la oricare alt compozitor de respiraţie. Timpul în muzica lui Chopin este supus unei oscilaţii continue, aceasta fiind o coordonată a *rubato*-ului, reprezentată prin *pulsaţie*. Una din caracteristicile pulsaţiei este dată de elementul dansant al discursului muzical. Observăm o predilecţie a lui Chopin pentru *metrul ternar*. Ternarul are însă multiple conotaţii. Dacă la *vals* timpul întâi reprezintă de fapt un sprijin al frazării ce se defineşte printr-o dilatare a sa, la *mazurcă* avem un adevarat mozaic al ritmului, al accentelor, mai greu de definit.

Baladele sunt scrise tot în timp ternar dar frazele au o întindere mai mare decât în valsuri, mazurci, poloneze. Aici întâlnim momente de recitativ care sunt, bineînţeles, interpretate într-o manieră *rubato*. *Nocturnele* ne dezvăluie un tip de *rubato* caracteristic ornamentării de tip melodic, cadenţial sau agogic. *Polonezele* sunt definite tot pe coordonatele metrului ternar, aici *rubato* avand rolul de a sugera cadenţa unor paşi de dans. În cazul *sonatelor*, accepţiunea de *rubato* este corelată cu secţiunile formei muzicale.

Franz Liszt evocă această pulsaţie vie scriind: „Imaginaţi-vă un arbore în bătaia vântului, iar printre frunzele lui străbătând razele de soare. Lumina tremurătoare ce rezultă este rubato-ul”[34].

O coordonată primordială în realizarea discursului chopinian o reprezintă ***pedala***.

---

33 A., Brumaru, *Romantismul îm muzică*, Editura muzicală Bucureşti, 1962, p. 162.

34 Fr., Liszt, *Chopin*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1958, p. 45

Daca Liszt tindea spre crearea unor stratificări şi suprapuneri sonore, reţinând deseori sub o pedală notele străine de armonie sau din melodie, pentru Chopin era mai important crearea unor culori străvezii ale sonorităţii. pianistice, acordand o atentie deosebita puritatii liniei melodice şi armonice. După mărturiile contemporanilor săi, Chopin folosea pedala cu un remarcabil simţ al măsurii, uneori folosea simultan ambele pedale pentru a realiza o sonoritate delicată, voalată. Utiliza pedala dreaptă pentru pasajiile sclipitoare, pentru a menţine armoniile, pentru başii profunzi, pentru acordurile stridente, strălucitoare.

Vom regăsi în creaţia chopiniană mai multe tipuri de pedală, respectiv:

- *pedala de legatură* (pentru realizarea unui surplus de legato)
- *pedala de sonoritate* (pentru mărirea sonorităţii prin susţinerea armonicelor superioare şi inferioare)
- *pedala ritmică* (utilizată pe anumiţi timpi sau formule ritmice, scoţându-le în evidenţă)
- *pedala armonică* (pentru individualizarea şi sublinierea armoniilor)
- *pedala dizarmonică* (prin care se obţin efecte speciale datorită suprapunerii a două sau mai multe armonii diferite)
- *pedala timbrală sau de culoare* (pentru realizarea unor culori diferite, creeând senzaţia de *pastă sonoră*, ceaţă, a unei sonorităţi topite şi diafane)
- *pedala de contrast* (scoaterea în evidenţă a unor pasajii pedalizate în raport cu altele nepedalizate)
- *pedala mixtă* (utilizarea ambelor pedale simultan pentru creearea efectelor speciale)

Chopin este poate unul dintre singurii mari compozitori care indică exact notaţia pedalei în partiturile operelor sale. Compozitorul viza o mare independenţă a mâinilor în raport cu folosirea pedalelor şi invers, de aceea există multe indicaţii de pedalizare care par contradictorii, fiind adesea ignorate de pianişti din această cauză. Chopin nu marca niciodată pedala stângă, pentru faptul că probabil ştia cât de diferite pot fi efectele sonore create de utilizarea acesteia pe diverse instrumente. Pedala dreaptă în schimb făcea corp comun în cadrul interpretării sale, cu restul muzicii. Construcţia pianelor moderne nu oferă nici un motiv pentru a nu respecta pedalizarea înscrisă de autor; ceea ce sună bine pe un pian *Pleyel* – 1840, nu are cum să nu sune bine pe un pian modern.

Dacă Chopin nu indica în mod explicit pedalizarea, acest lucru putea fi interpretat în mai multe feluri; pasajele trebuiau interpretate fără pedală (puteau fi de factură polifonică sau trebuiau cântate în manieră staccato) ori pedalizarea nu necesita efecte speciale, fiind foarte simplă. În privinţa pedalizării ornamentaţiei trebuie avută o mai mare grijă , întru-cât există riscul „înnecării" sonorităţilor în pedală, ceea ce ar da naştere unor tente impresioniste.

Din punctul de vedere al stilului chopinian de început, trebuie să menţionăm influenţa predecesorilor, Mozart şi Beethoven. Măiestria planurilor tonale şi în general a formei muzicale care se desfăşoară în creaţia lui Chopin până în 1831 nu poate fi explicată fără a se ţine seama de felul cutezător în care preia Chopin cuceririle lui Beethoven.

Weber reprezintă şi el o uşoară înrâurire, cu romantismul său timpuriu şi cu pianistica sa plină de ardoare şi volubilitate, în timp ce Rossini aduce influenţa operei italiene. Într-o scrisoare a lui Chopin , concepută încă de pe vremea când se afla în patrie, se poate citi: „Am fost tras de urechi fiind sfătuit să-l ascult mai bine pe Rossini, fără însă să-l copiez"[35].

---

35 Ibidem, p. 60.

O altă influență a fost marcată, însă, de *pianistica de virtuozitate* care în tradiția de la clasicism la romantism se exprima prin Hummel, Clementi, Cramer şi Field. Toți aceştia erau în acelaşi timp pianişti şi compozitori. Pianistica lui Liszt, a cărui importanță în acest domeniu depăşeşte pe toți cei de până la el, nu l-a putut influența pe Chopin care l-a cunoscut pe Liszt abia la Paris, când era deja format. Pianistica timpului, asa cum a cunoscut-o Chopin din operele acestor compozitori, nu era încă pianistica de la mijlocul secolului al XIX-lea, ilustrată de Anton Rubinstein. Deci, cu atât mai valoroasă şi surprinzătoare ni se înfățişează tehnica pianistică chopiniană, care a rămas şi până în ziua de azi, un hotar greu de trecut, finisajul fiind procesul unui lung şir de ore, zile şi săptămâni de muncă.

Inovator în toate domeniile, pe care le-am trecut în revistă, Chopin îmbină eleganța şi simplitatea, caracteristicul şi frumosul, exaltarea sentimentelor cu reținerea şi armonia exprimării.

Evoluția s-a statornicit pe un drum care îmbină tradiția cu inovația. Dacă istoria muzicii a înregistrat inovatori îndrăzneți care pot fi considerați ca deschizătorii unor drumuri pe care s-a mers mai departe, cu siguranță printre aceştia figurează şi Frédérich Chopin.

În încercarea de a concluziona, putem afirma că *stilistica chopiniană* este implantată în domeniul fanteziei cât şi a realului; improvizația este condiția naturală a muzicii sale astfel născută. Ea depăşeşte în farmec şi intensitate a emoției tot ceea ce ulterior rămâne înscris în partitură.

Ascensiunea *operei* sale începe cu ritmurile explozive ale *Polonezelor*, trecând prin robustețea *Mazurcilor*, spre alternanțele capricioase ale *Baladelor*, culminând cu *Impromptu*-urile şi cu vârtejurile ternare ale *Valsurilor*. De aici dobândeşte compozitorul iuțeala pulsației şi radierea măiastră a *coloraturii*, pentru a cădea apoi în moliciunea *Nocturnelor*, a *Barcarolei* sau a *Berceusei* şi în gravitatea sumbră a *Marşului funebru*.

Arta chopiniană e pătrunsă perpetuu de o metamorfozare, concretizată prin ornamentări, irizări sau şerpuiri ce reprezintă particularități ale unei deveniri continue ce desfide ideea de formă strictă.

Prin lucrările sale, Chopin a contribuit decisiv la evoluția pianisticii, îmbinând cu succes tradiția cu inovația. Muzica artistului polonez, presărată cu particularități şi trăsături stilistice proprii, rămâne în istoria creației pianistice drept un moment unic. Alături de Berlioz şi Liszt, Chopin formează *triada romantică*. El rămâne în istoria muzicii, unul din cei mai mari melodişti, cu o inepuizabilă inventivitate creatoare.

BIBLIOGRAFIE

- Alşvang, A. - *Ludwig van Beethoven*, trad. L. Rusu – P. Donici, Editura Muzicală, Bucureşti, 1960
- Asafiev, B. V. - *Chopin în interpretarea compozitorilor sovietici,* Editura Academiei de Ştiinţe a URSS, Moscova, 1955
- Bachelard, Gastor - *Apa şi visele,* Eseu despre imaginaţia materiei, Editura Univers, Bucureşti, 1999
- Bălan, Theodor - *Frédérich Chopin*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1960
- Blaga, Lucian - *Ştiinţă şi creaţie, Trilogia culturii,* Humanitas, Bucureşti, 1994
- Combarieu, Jules - *Histoire de la musique*, Editura A. Colin, Paris, 1955
- Cortot, Alfred - *Muzica franceză pentru pian,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1966.
- Dediu Dan - *Radicalizare şi querrilla,* Editura Muzicală, Bucureşti, 2004
- Donose, Vasile - *Imaginarul real*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2004
- Galaţkaia, V. S.- *Literatura muzicală străină,* Editura Rusă, Moscova, 1963, Vol. 2
- Grenier, J. M. - *Frédérich Chopin*, Paris, 1964
- Ionescu, Emil - *Robert Schumann,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1962
- Leichtentritt, H. - *Frédérich Chopin*, Berlin, 1922, Vol. 2
- Liszt, Franz - *Chopin,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1958
- Rolland, Romain - *Marile epoci creatoare*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1963-1969
- Vieru, Nina - *Dramaturgia muzicală în opera lui Chopin,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1960
- The New Grove's Dictionary of Music & Musicians, Ed. Macmillan Publishers Limited, Londra, 1980, Vol. 21

ASPECTE STILISTICE ȘI FORMALE ALE CONCERTELOR INSTRUMENTALE LA HAYDN ȘI MOZART

Prof. **Marian Gorovei**
Colegiul Național de Artă „O. Băncilă” Iași

În a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, prin creația clasicilor vienezi Haydn, Mozart și Beethoven, are loc o înflorire spectaculoasă a concertului instrumental; acesta trecând prin transformări importante atât în arhitectura sa, cât și în raporturile existente între solist și orchestră.

Celebra școală de la Mannheim instituită de Jan Stamitz în anul 1745, alături de marile școli muzicale europene, impun concepția componistică a vremii în genul concertant.

Concepția inovatoare a lui Stamitz s-a remarcat pe trei planuri: evoluția formei sonată, noul stil de interpretare orchestrală și structura simfoniei. La stabilirea formei de sonată -cu influență asupra genurilor pluripartite- au contribuit și cei doi fii ai lui J.S. Bach - Wilhelm Friedemann și Philip Emanuel. Datorită noilor concepții omofone, a atributelor expresive aduse de forma de sonată, solistului i se dă un rol preponderent în realizarea discursului muzical, stabilindu-se raporturi de independență dar și de dialog permanent între solist și orchestră. Conceput pe o construcție a frazelor muzicale după principiul tonal-armonic și un ciclu de trei mișcări având la bază contrastul repede-lent-repede (preluat din concertele vivaldiene), concertul instrumental clasic cuprinde următoarea organizare: Partea I formă de sonată; Partea a II-a formă de lied, sonată fără dezvoltare sau temă cu variațiuni; Partea a III-a formă de rondo, rondo-sonată, sonată sau temă cu variațiuni.

Creația lui Haydn excelează în domeniul simfoniei și al cvartetului, și mai puțin în cel al concertului instrumental. Haydn compune aproximativ 40 de concerte solistice pentru diferite instrumente și orchestră - parte din acestea fiind descoperite târziu - pregătind drumul inegalabilelor concerte ale lui Mozart si Beethoven. Concertele pentru violoncel sunt cel mai des interpretate. Cel în Re M (op.101) compus în anul 1800, cuprinde trei mișcări: allegro moderato, adagio și allegro finale, fiind si cel mai cunoscut. Acesta are o muzică senină, meditativă, pe alocuri cu nuanțe dansante.

Cantabilitatea, crearea unui discurs muzical cursiv, fără tensiuni dramatice, având la bază melodia cântecului și dansului popular, conferă creației lui Haydn un suflu nou, ce deschide valențele unei melodicități inedite. „Melodia - afirma Haydn - este aceea care face farmecul muzicii; ea este cel mai greu de realizat. Răbdarea și studiul sunt de ajuns pentru a pune laolaltă sunete plăcute, dar inventarea unei melodii frumoase este atributul geniului. Adevărul este că o melodie frumoasă nu are nevoie nici de ornamentații și nici de acompaniament pentru ca să placă; când vrei să știi dacă o melodie este sau nu frumoasă trebuie să o cânți fără acompaniament...”. Cuvintele lui Haydn confirma supremația melodiei, acesta impunând concentrarea atenției asupra unei construcții melodice desfășurată consecvent pe o linie frumos desenată, articulată ce definește stilul galant (sensibil, echilibrat).

Expresivitatea muzicii clasice are ca suport o proporționalitate desăvârșită, armonioasă a frazei susținută de un ritm ordonat, grupat pe unități simetrice de o mare perfecțiune. Dacă în Baroc tema era expusă uneori chiar într-o formă indivizibilă (ex.tema Passacagliei pentru orgă în do m), la Haydn temele erau prelucrate prin descompunere în mici motive constitutive, care la rândul lor vor fi tratate separat. Acest procedeu componistic ce contribuie la caracterizarea

temelor va fi preluat şi de Mozart şi-l va ajuta pe Beethoven la desăvârşirea tehnicii de tratare a dezvoltării.

Arhitectonica haydiană, spunea W.G. Berger, „se identifică concret cu o modalitate de contemplare a frumosului compoziţional, mult apropiată de o anume estetică obiectivă de filiaţie franceză, preluată şi transmisă prin intermediul şcolii nord-germane".

Simplitatea şi accesibilitatea melodică, claritatea, simetria frazelor, armonia rezultată din construcţia şi înlănţuirile acordice fixate de J. S. Bach şi J.Ph. Rameau, orchestraţia cu sonorităţi plăcute, lipsite de dramatism sunt elemente definitorii ale creaţiei haydiene.

Virtuoz al viorii, clavecinului şi al orgii, bun cunoscător al instrumentelor de suflat, Mozart este cel care deschide noi orizonturi în evoluţia concepţiei componistice concertante. Frumuseţea melodică de o vibraţie emoţională cu totul personală este susţinută de o construcţie clară şi echilibrată. „Erupţia tumultoasă a celor mai diferite sentimente se exprimă în primul rând printr-o melodică bogată şi atât de variată, încât pare a ţâşni dintr-o fântână nesecată. Sensibilitatea liniei melodice, forţa plastică şi puterea de a menţine atenţia în continuu încordată prin elementul neprevăzut, prin supriza pe care ne o rezervă în fiecare moment, toate aceste elemente ne dezvăluie procesul spontan de creaţie mozartiană." (I. Weinberg, 1962, p. 62).

Mozart modelează forma sonată în funcţie de necesităţile de expresie şi exprimare a conţinutului. Tema a II-a contrastând evident cu prima temă devine entitate caracteristică. Printr-o simetrie subtil perceptibilă a puntilor se creaza legături între cele două teme contrastante, ajungând printr-o adevărată elaborare tematică la o simbioză perfectă între secţiuni şi întreg. „Construcţia mozartiană porneşte de la opoziţii de idei muzicale pe plan dublu -cel al formei mari şi cel al micro-structurii. În constituirea elementelor de bază ale construcţiei muzicale, «formei de sonată» îi corespunde cel mai adeseori acelaşi principiu de dialectică muzicală redus la scara celor patru sau opt măsuri: relaţia teză-antiteză, joncţiunea a două elemente melodice contrastante dar formând un întreg: tema" (R. Gheciu, 2005, p.93).

În scurta sa existenţă, Mozart a reuşit să compună un număr însemnat de lucrări care aparţin genului concertant: şapte concerte pentru vioară şi orchestră, un Concert Rondo pentru vioară şi orchestră, o Simfonie concertantă pentru vioară, violă şi orchestră, o Simfonie concertantă pentru oboi, clarinet, fagot, corn şi orchestră, 25 concerte pentru pian şi orchestră, un concert pentru două piane şi un Rondo concertant pentru pian şi orchestră, patru concerte pentru corn, două pentru flaut (al doilea scris iniţial pentru oboi), două pentru fagot, unul pentru flaut şi harpă şi unul pentru clarinet.

Concertele lui Mozart sunt scrise în trei mişcări repede-lent-repede, fiind concepute în spiritul epocii sale; dezvăluindu-şi genialitatea în construcţia formei şi a limbajului, ca şi în relaţia dintre solist şi orchestră. „Mozart începe prin a vorbi în concertele sale un limbaj graţios, fermecător şi spiritual, menit a cuceri audienţa şi uimirea publicului aristocrat, dar treptat stilul strălucitor se transformă, lăsând loc exprimării celor mai adânci sentimente şi gânduri" (V. Cristian, 1958, p. 155).

Dimensiunea unui talent neobişnuit de mare prin profunzime şi originalitate o regăsim şi în creaţia celor cinci concerte pentru vioară şi orchestră aparţinând perioadei de la Salzburg. Mozart a pătruns în tainele viorii de la o vârstă fragedă. „Dragostea sa pentru tonul ei însufleţit ... atât de cantabil, de suplu" (B. Paumgartner, 1945, p.113) se va transpune în conţinutul emoţional al creaţiei sale, în profunzimea trăirilor artistice susţinute de un puternic umanism datorită căruia şi-a asigurat universalitatea. La doar 19 ani, tânărul Mozart îşi arată măiestria componistică compunând în doar un an (1775) cele cinci concerte pentru vioară şi orchestră, dintre care

Concertul nr.3 în Sol M (K.V. 216) este o adevărată bijuterie a repertoriului violonistic în care virtuozitatea instrumentală se îmbină cu poezia cea mai profundă.

Prima parte Allegro de sonată începe cu dubla expoziție orchestrală și solistică (element inovator prezent în creația mozartiană). Orchestra prezintă la început tema principală constituită dintr-o perioadă muzicală ce cuprinde două fraze asimetrice. Atmosfera de entuziasm și vivacitate din expunerea orchestrei nu include contrastul tematic. Instrumentul solist debutează cu un acord de trei sunete, executat placat într-o sonoritate amplă. După expunerea de către solist a temei cunoscute din introducerea orchestrei urmează o punte orchestrală - formată dintr-un grup de suflători din care se detașează oboiul solist - care face trecerea către tema secundară, bine conturată ritmic, dinamică în aceeași tonalitate (Sol M).

Dezvoltarea - secțiunea de mijloc a formei de sonată - tratează idei muzicale noi prezente printr-un dialog între vioara solistă și oboi. Toate elementele de construcție ce implică: secvențarea motivică și submotivică, simetric echilibrate, figurațiile armonice ce duc la o polifonie latentă ne indică o simfonizare a discursului concertant. Tranziția spre repriză se face printr-un episod de mare expresivitate. Repriza se aseamănă cu expoziția, diferența fiind dată de grupul tematic secundar ce apare acum în tonalitatea de bază (Sol M). Urmează cadența solistică ce cuprinde elemente tematice din această parte; scriitura punând în valoare tehnica și virtuozitatea violonistului interpret. Prima parte se încheie cu un tutti în care orchestra intonează motive din expoziție.

Partea a II-a în Re Major, Adagio -formă de sonată- este o pagină de mare splendoare melodică, de inspirație și vibrație emoțională deosebită. Introducerea este atribuită orchestrei; cei doi flauți conduc melodia acompaniată în surdină de grupul de viori. Apoi instrumentul solist vioara printr-o cantilenă largă, expresivă induce o stare nostalgică, meditativă, sonoritate prin care Mozart crează o sublimă esențializare a sentimentului liric. Departe de stiulul galant al vremii, întreaga mișcare ne lasă impresia unei adânci dureri, transfigurată prin geniul compozitorului.

Ultima parte a concertului este concepută într-o forma de Rondo. Este o parte finală plină de surprize. Sectiunea A (Refrenul) cuprinde expunerea orchestrei într-o atmosferă veselă, comunicativă. La fel și tema instrumentului solist este plină de vervă și optimism. Urmează apoi o punte modulatorie ce face tranziția către secțiunea B (Cupletul) în tonalitatea dominantei (Re M) imprimand un caracter energic în nuanță de forte. Cupletul se bazează pe figurații armonice - denumite și „figuri albertiene" - concepute într-o sonoritate de polifonie latentă. Dinamismul și exuberanța caracterizează desfășurarea Rondo-ului până la apariția unui interludiu – o linie melodică liniștită în ritm de pavană (dans francez, mișcare lentă din sec. al XVII-lea).

Mișcarea lentă –Andante în tonalitatea Sol M (tonalitate pe care Mozart a folosit-o adesea în exprimările nostalgice) alternează cu voioșia unei mișcări în Allegretto de factură populară în Sol M. Discursul muzical continuă cu câteva formule cadențiale și jocuri armonice pe dominantă, pregătind astfel tonalitatea inițială Sol M. În final, o punte identică cu cea expusă la începutul rondo-ului pregătește coda orchestrală ce încheie concertul.

Inepuizabila fantezie și varietate melodică și ritmică, bogăția limbajului orchestral alături de o expresivitate desăvârșită prin simbioza perfectă dintre solist și ansamblul orchestral dau concertului în Sol M dimensiunea unei lucrări în care se manifestă din plin ceea ce unii muzicologi numesc „trezirea geniului mozartian".

Concertele pentru vioară și orchestră sunt prezente în repertoriul tuturor violoniștilor lumii și rămân temelia evoluției oricărui violonist interpret. Acestea solicită atât o tehnică desăvârșită, cât și o cunoaștere profundă a stilului așa-zis „sensibil" mozartian. Pentru violonistul

interpret, bucuria realizării unei sonorităţi adecvate stilului, permanent perfectibilă, naşte lumina geniului mozartian prezentă în momentele de ideal sonor.

BIBLIOGRAFIE

- Berger, W.G., 1990, *Clasicismul de la Bach la Beethoven*, Editura Muzicală, Bucureşti.
- Cristian, V., 1958, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, Bucureşti.
- Gheciu, R., 2005, *Mozart*, Editura Muzicală, Bucureşti.
- Weinberg, I., 1962, *Mozart,* Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, Bucureşti.
- Weinberg, I., 1964, *Haydn,* Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, Bucureşti.

APARIȚIA SI DEZVOLTAREA OBOIULUI MECANIZAT

Prof. **Ilie Gorovei**
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"Iași

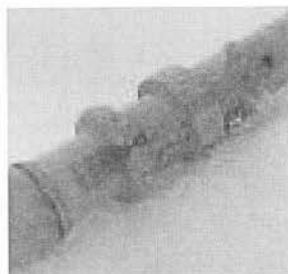
BAROCUL - EPOCA DE AUR A OBOIULUI

Franța ramâne, centrul inovațiilor privind acest instrument. Este dificil de precizat, schimbarea shawm-ului în oboi, pentru că ambele vor purta o perioada destul de lungă de timp denumirea de "hautbois".

Rezultat al unei fundamentale reproiectări, noul instrument va fi introdus în armata franceză in 1663. Lully va rupe vechea tradiție (se cânta pe familii de instrumente) combinând instrumentele de suflat cu cele de corzi pentru a forma o "orchestră". Astfel instrumentul cu ancie se va combina in registru si acordaj cu un nou partener, violina. Monopolizarea puterii de catre Lully si revocarea Edictului de la Nantes vor forta multi muzicieni să părăsească Franta. In 1674 Cambert va calatori in Anglia pentru a dirija drama "Calisto" luand cu dânsul câțiva oboiști notabili. Instrumentul câștigă imediat popularitate. Purcell va compune pentru oboi înca din 1681 si-l va folosi constant în toate lucrările mari, recunoscând caracterul esențial al instrumentului – lirismul, veselia rustică, capacitatea pentru meditația romantică.



James Talbot va reda o inestimabilă descriere contemporană a oboiului baroc catalogând șase găuri - trei pentru fiecare mână - a treia și a patra având găuri duble pentru a produce cromatic patru sunete: F, F#, G, G#; apoi o pereche de clape mici inchise sub D si o clapă sub ele pentru C. Pavilionul era lung, prevazut cu doua gauri pentru acordaj. Ancia nu mai avea *pirouette*, fiind montată acum pe un tub metalic, pentru ca instrumentistul să o poată manipula cu ușurință, fapt ce va permite modelarea sonoritații cu o mai mare subtilitate. Instrumentul avea un ambitus de doua octave cuprinzand notele cromatice: de la C' (octava 1) la C'''(octava 3) - sunetele registrului superior fiind produse prin „mușcarea" energică a anciei. Deasemenea Talbot descrie modul de îmbinare a celor trei secțiuni ale instrumentului.
Lemnul vechilor instrumente era din merișor sau cimișir și permitea celor ce le confecționau ajustarea conicității, iar găurile pentru tonuri să fie facute cu o mai mare precizie.

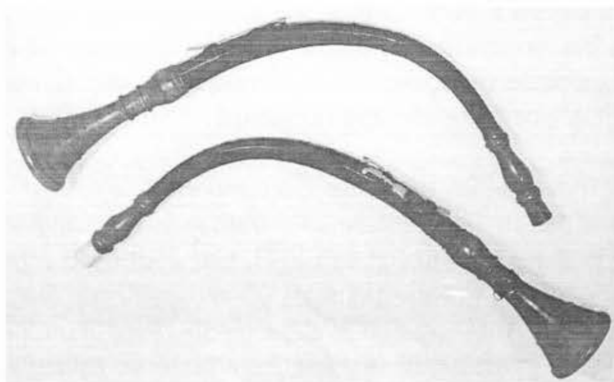


In aceeași perioadă apar și primele metode de oboi: „The Sprightly Companion" (1695) si „Military Musick sau The Art of Playng on the Haut-bois" (1697). De prin 1715 fanfarele de suflatori engleze urmează exemplul Curții, de abandonare a îndelung-folositului shawm în

favoarea noului oboi (hautboy). Distincția dintre oboi și shawm este una de forma, construcție și intenție muzicală. Astfel cu trecerea timpului instrumentul își avea succesul aclamat, facându-se cunoscut și folosit peste tot în Europa. In mod surprinzator, modelul timpuriu din prima jumătate a secolului al XVIII-lea va păstra clapa format „coada de pește" pentru a putea fi acționată de degetele mici ale ambelor mâini. După 1750 aceste modele vor necesita o uniformizare a poziției mâinilor, adică cu mâna stângă deasupra celei dreapte.

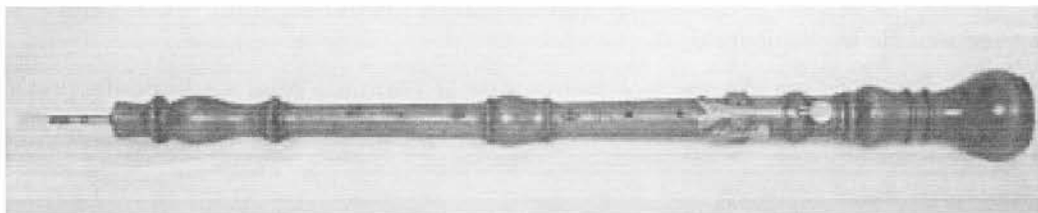
Astăzi pe oboiul modern se pot emite - prin tehnica susținerii coloanei de aer - notele din octava secundă folosindu-se o clapă specială (clapa de octavă). Aceasta face ca degetația să fie identică cu cea a octavei inferioare. Dar pentru oboistul baroc nu exista o cale așa ușoară. Pentru a se acomoda acordajului instabil acesta trebuia să caute degetații alternative din octavă in octavă.

Perioada barocului a fost cu siguranță epoca de aur a oboiului. Nici o "bandă"sau orchestră nu era completă fara perechea ei de oboiști. Fiecare curte regală si saloanele nobililor din toata Europa aveau angajați - ca suflatori principali - oboiști. Bach a mărit gama acestor instrumente, folosind intr-o maniera unică *oboe da caccia* (strămoșul corn englez-ului) și *oboe d'amore*.



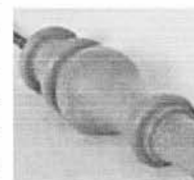


Oboe da caccia



Oboe d'amore baroc

Instrumentele din această epocă erau frumos construite și foarte bine echilibrate, având puține modificări. In afara subțierii pereților corpului și anciei, de la sfarșitul lui 1700 pană in jurul anului 1800 - timp de aproape un secol - oboiul a rămas aproape neschimbat. Cerința era ca instrumentul sa aibă un sunet cu timbrul strălucitor. Pentru că lemnul avea noduri si linii longitudinale, primii confecționeri au invătat să-l prelucreze de la tâmplari. Exista si o teorie despre incântătorul "bulb" din partea superioara a oboiului. Acesta avea rolul de a



aduna umezeala pentru a evita ca instrumentul să crape. Deasemenea si grosimea lemnului reducea aceasta tendință.

Perioada 1700-1730, conține cea mai mare cantitate şi totodata cea mai profundă şi variată muzică din oricare perioada a istoriei oboiului. Aceasta este bogată în sonate solo, în suite cu bas continuu, concerte şi solo-uri pentru oboi cu voce. Compozitorii francezi nu au scris multe concerte sau lucrări vocale cu oboi solo, (precum cei italieni: Benedetto Marcello, Tomaso Albinoni si Antonio Vivaldi), dar au compus multe sonate şi trio sonate. Cu o intensitate relativă, oboiul era de regulă echivalat cu violina sau flautul transversal. Dealtfel în orchestră, raportul oboi-violină varia foarte mult, de la 1:1 la 1:11.

Bach a scris multa muzica de camera cu oboi, dar cele mai multe lucrari s-au pierdut; concertele pentru oboi (BWV 1053, 1055, 1056, 1059 SI 1060) au supraviețuit numai în aranjament pentru instrumente cu clape. De la jumătatea secolului, genurile solo precum sonata şi obligatele cu voce vor fi folosite mult mai puțin. Inca de la începutul secolului XVIII erau deseori întâlnite perechi de oboisti alături de doi corni, formând astfel baza viitoarei secțiuni a suflătorilor orchestrei clasice. Oboiul a fost folosit de-a lungul timpului mai întai cu rolul de a dubla instrumentele de coarde - în special viorile - apoi din ce în ce mai mult ca instrument solist.

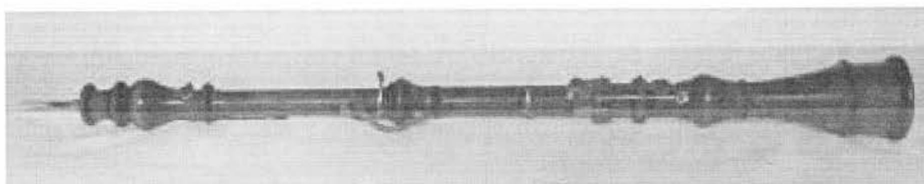




Apariția oboiului mecanizat

Este un paradox faptul că țelul valorilor spirituale a trebuit să co-existe cu "funinginea" Revoluției Industriale. Totuşi această dualitate va crea circumstanțe ideale pentru apariția şi evoluția oboiului mecanizat. Pe de o parte, precizia maşinilor necesară fabricarii unui mecanism delicat era rezultatul direct al Revoluției Industriale, iar pe de alta parte, spiritul romantic va contribui la modelarea sunetului de oboi. Mecanizarea instrumentelor de suflat nu a fost niciodata gândită numai ca o

facilitate tehnică în sine. Frumusețea tonului și a articulației erau întotdeauna premiul căutat, cerut, și adesea găsit. Dintr-o singură bucată, oboiul din imagine este un model intârziat al instrumentului clasic, facut probabil in timpul primei decade a secolului al XIX-lea, pentru un oboist cu experință ce caută un instrument nou in stil vechi. Tubul este identic tuturor modelelor clasice timpurii, dar cele doua clape rotunjite din alamă sunt caracteristice perioadei 1805-1840. Acesta reprezintă tipul de instrument pe care au fost auzite probabil pentru prima dată simfoniile lui Beethoven. Chiar și mai târziu, in timpul vieții acestuia, oboaiele cu doua clape erau foarte des folosite. La începutul secolului al XIX-lea a existat o puternica opoziție la modificările oboiului. Astfel în 1823 specialistul în oboi Wilhelm Johann Braun (1796-1867) declara: "Prea multe clape altereaza tonul; si mai au un dezavantaj, daca nu sunt făcute perfect ne vom trezi ca nu astupă găurile cum trebuie. Există mai multe dezavantaje decât avantaje".



Oboi cu șapte clape.

Prin 1830 tânărul Barret interpreta lucrări precum Simfonia Fantastică a lui Berlioz pe un oboi Triebert din abanos cu zece clape și tub mai îngust. Diferența dintre cele două la ton și articulație este enormă. Pentru că lemnul european nu putea suporta greutatea clapelor, în secolul XIX oboiele încep sa fie fabricate dintr-un lemn de esență mai tare cum ar fi abanosul și grenadilla. Merișorul sau cimișirul erau extrem de instabile și nu se opresc niciodata "din mișcare" - instrumentele făcute din aceste materiale nu pot fi folosite astăzi, deoarece găurile nu mai sunt aliniate clapelor. Cu timpul vor fi adaugate si alte clape, dar nu in mod consecvent. Deabia in ultima suta de ani oboiul devine standardizat - excepție făcand Scoala Vieneză.

Anthony Baines furnizează un tabel care arată evoluția rapidă a oboiului mecanizat, cantat de interpreți-fabricanți precum: Barret, Triebert, Boehm, Malsch. Acesta este punctul in care atunci cand ne ocupam de problemele interpretarii, consideratiile adaptarii stilistice devin inutile. Dupa 1830 conceptul fundamental al producerii tonului devine aproape identic cu cel din zilelor noastre. Datorită clapei de octava, tehnica supra-suflării a fost abandonată, iar prin creșterea continuă a numarului de clape si mecanismul inelului, complicată tehnica a degetației-încrucișate a fost eliminată. Surprinzator cel ce va crea inelul si structura „piciorușului" metalic înșurubat in corpul instrumentului nu era in realitate un bun producator de oboaie. Acesta era Theobald Boehm. Totuși subiectul mecanizarii nu poate fi părăsit fără a face referire la invenția acestuia. Conceptul sprijinirii unor serii de inele pe tije ce stau deasupra găurilor va fi aplicat aproape la toate instrumentele de suflat din lemn. Ulterior dezvoltarea sistemului sau va fi centrată din punct de vedere al degetație pe principiul flautului; Buffet il va adapta pentru oboi, dar cu rezultate mixte. La sfatul lui A. J. Lavigne - un distins instrumentist ce sosea la Londra in 1841 - găurile vor fi din ce in ce mai mari. Sunetul era foarte puternic si una peste alta nu placea ascultatorilor. Deasemenea, calitatea si justetea lui lăsau de dorit – fiind strident si inoportun in orchestra. Va fi folosit totusi in fanfare, si chiar daca Lavigne a continuat munca in dezvoltarea lui, el nu a fost in

general adoptat. Ultima urmă a acestei idei poate fi gasită pe oboiul modern facut pentru instrumentişti ce cantă si la saxofon.

Ca si pe timpul lui Hotteterre principală funcţia a oboiului era in orchestra, dar nu trebuie presupus ca a rămas necunoscut în secolul al XIX-lea ca instrument solist. Deşi există o nemulţumire generală printre oboişti pentru ca marii compozitori nu au simţit impulsul de a scrie concerte pentru oboi, trebuie spus ca repertoriul solistic a fost considerabil amplificat de *les petits-maitres*: Hotteterre, Al. Besozzi, L.A. Lebrun, A. Rosetti, Frantisek Krommer-Kramar, J. N. Hummel, ş. a sunt doar caţiva dintre ei.

In muzica, cu exceţia lui Berlioz, mantaua mişcării romantice cade inevitabil pe Germania. Paradoxal evolutia oboiului mecanizat - ce va genera multa meditaţie muzicală compozitorului romantic - va fi centrata tot pe Franta. Cincizeci de ani in timp ce la Paris era facută inovaţie după inovaţie, Germania nu şi-a dezvoltat nici un model - dincolo de cel descris de Sellner in metoda sa *„Oboe-schule"* din 1825.

Acest modelul avea zece clape: B', C', C#' Eb' (cu efect dublu), F' (cu efect triplu), F#', G#', Bb' (cu efect dublu), C'' şi clapa de octavă. Chiar dacă clapele nu erau intotdeauna comod aşezate - unele dintre ele fiind complicat realizate - totuşi acest lucru reprezenta un real progres, multe fiind indispensabile. Ca perfecţionari oboiul marca „Sellner" avea o pompă pentru acordaj şi se fabrica deseori cu trei corpuri superioare de schimb, ce dădeau o diferenţa de diapazon de aproape un semiton, lucru necesar în acea vreme datorita diferenţelor de acordaj întalnite (a se vedea figura a mai jos).

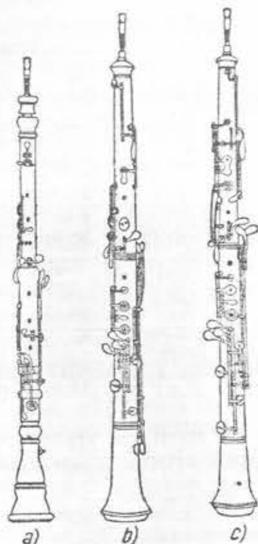


In final, in timpul ultimilor ani ai lui Wagner, oboistii germani vor imbrăţisa design-ul francez, deşi sunetul produs de aceştia era - caracteristic vorbind - mult mai greoi si robust. Pe de alta parte, Austria isi va sustine clasicul modelul cu bulb, palnia ornamentată şi manşon gros, rămase pană astăzi (foto). Cu exceptia catorva detalii privind clapele, oboiul vienez a rămas aproape neatins de influenţele franceze.

Dezvoltarea mecanismului a fost întrucatva un proces neregulat. Artiştii-instrumentişti sunt de notorietate în ceea ce priveste ataşamentul lor pentru propriul instrument, şi o schimbare a sistemului ce includea mecanizarea putea fi foarte bine o provocare pentru prematurul oboist al secolului al XIX-lea. Este exact ca si cum a-i conduce pentru prima data o maşina performantă. Astfel învechitul model cu doua clape al orchestrei lui Mozart era încă folosit de unii instrumentişti nu mai departe de anul 1820. Din 1825 manufacturile extind numărul găurilor la cinciprezece, dintre care zece erau controlate de clape, inclusiv noua clapa de octavă; clapa G# adaugată găurii duble a celui de-l treilea deget de la mana stangă; o clapa-supapă pentru degetul aratător al mainii dreapte menită să amelioreze F#-ul; o clapă pentru C# grav; o clapă inchisă pentru F; o clapă închisă pentru Bb mediu şi o clapă închisă pentru C de sus.

O extensie naturală a registrului grav la B apare odată cu adaugarea unei clape printr-o p lungă ce va acoperi gaura de acordaj de pe corpul palniei. Toate acestea însemnau că instrumentul era complet, - adică avea toate sunetele cromatice - fără a mai fi nevoie de complicatele degetaţii furcă şi încrucişate necesare instrumentistului secolului al XVIII-lea in măsura unor întregi combinaţii diferite a degetelor pentru notele corespunzatoare din cadrul fiecarei octave. Clapa de octavă descrisă mai sus a dus către rezolvarea multor probleme privind găurile adaugate şi controlate de ea.

Supremaţia franceză îşi are originea in zilele Revoluţiei. In ciuda desfaşurarii rapide a evenimentelor şi a domniei terorii, la Paris compozitorii francezi conştienţi de mostenirea lor culturala pun temelia marelui Conservator in 1793. Unul din locurile de onoare va fi cel al interpretarii la oboi. Primii ce vor detine acest post vor fi Sallantin si Vogt. Ei nu aveau incredere in „masinistii" timpului si impun in practica interpretarii, modelul lor clasic: cu doua si patru clape. O dovada a tehnicii lui Vogt poate fi gasită în metoda lui Otto Langey unde părţile oboiului din concertele lui sunt prezentate ca studii pentru instrumentul modern. Discipolul lui Vogt a fost Henri Brod (1801-1839) - oboist de mare talent, ce a pionerat cateva din primele experiente privind mecanizarea oboiului. In „Metoda" lui (1835), acesta sustine ca a inventat platoul degetului aratator al mainii stangi si clapa „jumatate de gaura" pentru C# si D mediu, fapt ce are avantajul îmbunătăţirii notelor deasupra lui C''. La expozitia de la Paris din 1839 Brod a expus un oboi perfecţionat care a fost socotit remarcabil ca sonoritate şi mecanism, precum şi două dispozitive de fasonat lemnul pentru ancie, din care au derivat actualele maşini întrebuinţate în acest scop. In general, în acea vreme se discuta - înainte de implementare - despre fiecare invenţie în parte. Brod a fost cu siguranţă un lider printre inventatori. Tubul instrumentelor lui erau foarte ingust, iar sunetul tindea să fie mai degrabă mic si placut *(dolce)*. Studiile si sonatele lui demonstrează caracteristici strans înrudite cu lucrări ale lui Berlioz. Deşi incomparabili ca şi compozitori, amandoi atestă posibilităţile oboiului pană la 1840, furnizand studii utile instrumentistului de astăzi. Dar numele sinonim oboiului francez este Guillaume Triebert. Prin deschiderea unei mici afaceri in 1810, ce va înflori pană în 1876, începe o adevarată dinastie. A fost un mare interpret şi un maestru incomparabil. Familia sa va crea şase modele diferite, lăsand o moştenire ce încă rămane prototipul tuturor instrumentelor. Orice transformare avea loc numai prin supervizarea lor. Ax-urile din lemnul vor dispare iar locul lor va fi luat de piloni metalici direct înşurubaţi în corpul instrumentului, făcand partea de sus complet netedă. Din 1840 aceşti piloni susţineau C', C#' si D#'(1) grav pentru degetul mic al mainii dreapte, clapele de Bb şi C mediu si acut pentru aratatorul mainii drepte; B becar grav si dublura lui D# (D#2) printr-o parghie lungă pentru degetul mic de la mana stanga; F-ul; parghia lui F# va fi înlocuită de o "spectaculoasă" clapă; o clapă suplimentară pentru gaura dublă a lui G# ; platoul clapei jumătate de gaură pentru C#'' şi o clapă de octavă. Acesta era prezentat ca Sistemul 3 a lui Frederic Triebert (foto ex b) - care in 1848 va moşteni atelierul de instrumente muzicale al tatălui său, ducand oboiul spre perfecţiune atat ca sonoritate cat şi ca mecanism.



Oboaie de sistem vechi: *a* oboiul Sellner; *b* sistem Triébert nr. 3; *c* sistem Triébert nr. 4

Sistemul 4 a fost adoptat de Barret, un francez expatriat ce a devenit oboist solist la Opera Covent Garden (Londra) in 1829. Un aspect important al instrumentului recomandat de el in Metoda sa din 1850 a fost adaugarea clapei Bb grav. Alte particularitati includeau un inel pentru al doilea deget al mainii stangi producand un C furcat; o clapa pentru trilul C-D si parghiile pentru B si D#-ul mainii stangi (foto fig. c). Mulţi oboişti încă mai folosesc şi astăzi grifura cu degetul mijlociu (mana stanga) pentru C".

Acest instrument nu implica un mecanism complicat si are avantajul folosirii alternative a ambelor degetatii pentru inflexiuni intonationale si facilităţi tehnice. De exemplu, figuraţia de mai jos este foarte mult

FOTO

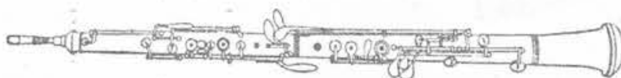
uşurată prin folosirea degetului mijlociu pentru C" si C"', descurcandu-se fără degetul arătător al mainii drepte necesar pentru aceeaşi notă pe instrumentele sistem „Conservator".

Ex. W. A. Mozart,Cvartetul cu oboi K. W. 370
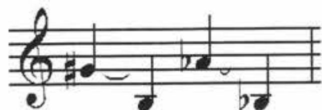


Philip Bate explica ca acest sistem - deşi atribuit lui Barret - era de fapt inventia lui Frederic Triebert in 1849, caruia Barret ia adus onorabile laude in Metoda lui din 1862. Sistemul in afara gauri necompletate pe G, producea efectiv octava superioara şi inferioară a diverselor note prin aceeaşi combinaţie a degetelor.

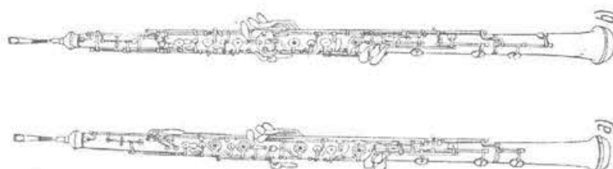
Sistemul 5 are doua clape de octava: prima acţionată de degetul mare al mainii stangi, cea de a doua acţionată de falanga a doua a aratatorului mainii stangi. Bb şi C mediu şi acut sunt acţionate de arătătorului mainii drepte. In construcţia instrumentelor vechi, cobora pană la B, dar ulterior a fost astfel construit pentru a cobora pana la Bb grav. Acesta este un instrument demodat, nemaiîntalnit astăzi (foto).



Al şaselea sistem si ultimul al lui Triebert, binecunoscut pentru insatisfacţia generală a degetului mijlociu va stabili folosirea degetului arătător al manii dreapte pentru înlocuirea funcţie lui C si Bb, ameliorandu-le sonoritatea. Cu adaugarea unei clape de octavă automată, ce netezeşte trecerea G" – A", baza *sistemului Conservator* era aşezată. Dupa moartea lui Triebert, prietenul si colegul lui Loree preia firma, continuand munca de experimentare şi perfecţionare. Cu sistemul 6 orice deget al mainii drepte putea opera mecanismul Bb – C. George Gillet va adopta sistemul pentru clasa de oboi a Conservatorului din Paris in 1882. Iată cateva particularităţi ale acestui oboi: clapa de sol# este dublă pentru a putea fi acţionată de degetul mic al mainii stangi sau falanga a doua a degetului aratator al mainii drepte (G# 2). Cu cea din urmă se pot realiza legaturi ca:



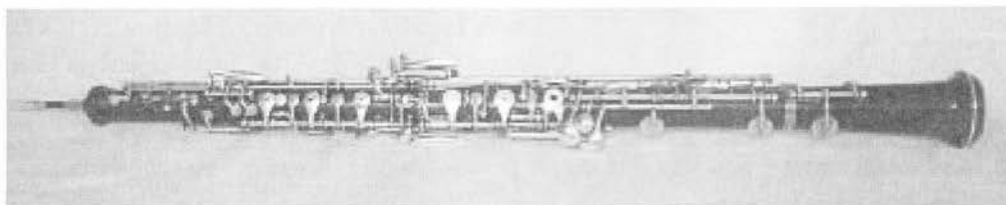
Deasemenea aceasta permite cea de-a doua digitație pentru E si F supra-acut, necesară succesiunilor cromatice. In plus mecanismul este construit astfel încat apăsarea concomitentă cu degetul mic al mainii stangi pe clapa de G# şi cu aratătorul mainii drepte pe inelul indicat mai sus pentru notele C si Bb fac sa se inchidă gaura de G#, putandu-se astfel realiza trilul F#-G# - uşurand anumite pasaje rapide. Lungirea oboiului pentru a realiza nota Bb grav a avut ca rezultat îmbunatățirea timbrului şi amploarea sunetului. In plus aceasta mai are ca rezultat uşurarea execuției notelor F# şi Eb mediu, făcandu-le în acelaşi timp mai stabile. Mecanismul este completat astfel încat să poată permite trilurile C-Db grav, A#-B mediu si acut - cele din registrul supra-acut netrebuind considerate cu totul imposibile (fig. a)



Gillet a fost rugat deasemenea sa adopte mai tarziu sistemul proiectat de Loree (fig. b) care încorpora platouri în loc de inele. Sistemul a fost perfectat de fii săi si produs in 1906, fiind considerat drept cel mai perfectionat, prin posibilitatea realizarii oricaror pasaje si triluri, la care se adauga calitatea si justetea sunetului. Era numit *modelul Gillet* pentru a se distinge de instrumentul standard *model Conservator*. Acest oboi are un mecanism mai complicat, însă simplifica digitația anumitor pasaje. Astfel succesiunea Ab-Bb se poate realiza numai prin ridicarea degetului mijlociu al mainii stangi (Bb furca). Desi sonoritatea lui Bb furca nu este perfectă, în pasaje rapide acest lucru este practic fãra importanță. In schimb, sonoritatea notei F furca este complet ameliorată prin adăugarea unei clape de rezonantă, care rămane închisă pentru oricare alta nota. Deasemenea, se pot realiza just trilurile D#-E, G#-A din registrele grav si mediu. In final, trebuiesc menționate şi oboaiele de acelaşi tip fabricate de firmele: Marigaux, Selmer si Berceaux, deasemenea instrumente de calitate superioară. In ciuda standardelor impuse de Barret si Lavigne, oboaiele engleze erau in urma timpului in toate privintele. In 1840 acestea aveau numai opt sau noua clape. Industria fabricării oboaielor nu inflorise aşa mult precum într-o alta țară Belgia, care fabrica deja cateva modele fragile prin familia Albert. Anglia va trece pur si simplu pe importarea modelului de la aceasta familie, pe care-l va folosi pană la sfarşitul secolului. Raspunsul este fără îndoială în faptul că Londra şi Viena ignorau instrumentele franceze, iar englezii erau în general, prea lenți în adoptarea lor. De aici o serie întreagă de probleme în marile orchestre unde instrumentele erau înlocuite unele cu altele. Dupa 1880, caracteristicile primare ale oboiului nu au mai fost schimbate. Clape şi găuri adiționale au mai fost din cand în cand adăugate, dar acestea mai curand pot fi considerate ca improvizații sau îmbunătățiri pe un format creat, decat schimbări revoluționare comparabile cu timpuriul instrument al lui Triebert.

In secolul al-XIX-lea oboiştii au suferit din lipsă de repertoriu solistic datorită compatibilității acestuia cu vioara si pianul. Totuşi aşi va pastra o poziție proeminentă în

repertoriul simfonic (mai ales in lucrarile lui Brahms, Mahler, Wagner si Bruckner), devenind - cel puțin sub aspect timbral - indispensabil in orchestră.



Oboiul modern.

In secolul XX oboiul a redevenit instrument solistic în mainile unor maeştri: Leon Goossens, Pierre Pierlot, Lothar Koch si Heinz Holliger. Acesta din urma a realizat lucruri de o virtuozitate de neatins pană in zilele noastre, aducand noi tehnici în cantat. Influența şi lucrările sale au inspirat şi alți compozitori precum: Luciano Berio, Ernst Krenek, Henri Pousseur, Andre Jolivet, Krzyszof Penderecki si Hans Werner Henze să scrie piese pentru oboi. Din nou compozitorii si fabricantii recunosc posibilitățile expresive ale oboiului si caută inspirație pentru tonurile acestuia. Ultimul tip de oboi fabricat de Marigaux apare in 2005.



Oboiştii asemenea tuturor muzicienilor au o Muza protectoare. Noi trebuie să vedem adevarul în frumusețe şi să protejam în acest scop sensibilitățile noastre muzicale.

BIBLIOGRAFIE

- P. Tornea, *Manual de oboi* – Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti;
- L. Goonses and E. Roxburgh, *Oboe* – Editura Ed. Kahn & Averil, London,1993;
- *Dicționar de termeni muzicali,* Bucureşti, Ed. ştiințifică şi Enciclopedică, 1984;
- *Grove's dictionar of music and musicians,* Londra, Ed. Macmilllan, 1954;
- *The new Grove Dictionary of Music and Musiciens*, Second Edition, Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, 2001;
- *Grove HTML* Version 3 Now with Images;
- Site-uri internet.

VIAȚA ȘI CREAȚIA COMPOZITORULUI ROBERT SCHUMANN

Eleva **Lupu Georgiana Madalina** cl. a XI-a
Colegiul National de Arta "Octav Bancila" Iasi

La 8 iunie 1810 la Zwickau s-a nascut una dintre personalitatile ilustre ale Romantismului, Robert Schumann. Al cincilea si cel mai mic dintre fii lui August Schumann, acesta fiind librar, editor, scriitor si al Johannei Schumann, o buna pianista.

La varsta de 7 ani urmeaza lectii de pian, urmand ca la varsta de 10 ani sa se inscrie la liceul din Zwickau.

Prima sa lucrare mai ampla o compune la varsta de 13 ani, un Psalm.

Tineretea lui Schumann se desfasoara sub semnul dublei pasiuni pentru muzica si literatura.

Pentru a-i asigura o viata mai buna mama sa il indruma spre literatura.Citeste mult, culege din operele germane, isi exprima propriile pareri,compune versuri pe care le intituleaza "Frunze si Floricele din Poiana de Aur".

In anul 1826 a fost marcat de pierderea tatalui si unicei sale surori,dupa cum marturiseste in jurnalul sau.Dupa aceasta despartire sufera de hipersensibilitate acutizata mai tarziu sub forma unor crize.

Indrumat de familie se inscrie la Facultatea de Drept din Leipzig,dar isi da seama ca muzica este singura lui vocatie.

Robert Schumann marturisea in jurnalul sau:"Daca-mi urmez chemarea, ea ma indreapta catre arta ,care este adevaratul meu drum...Nimic nu este mai chinuitor pentru un om decat gandul unui viitor nefericit si neinsemnat,pe care singur si l-a pregatit...
Daca raman credincios muzicii,ma incredintez cu desavarsire lui Wiech(profesorul sau de pian).

In 1831 prin exercitiile obositoare si exagerate Schumann este nevoit sa renunte la cariera de pianist datorita paraliziei partiale a mainii drepte,dedicandu-se compozitiei si articolelor literare.

In anul 1840 se casatoreste cu fiica lui Wiech,Clara o pianista renumita,moment in care incepe sa-si cante fericirea si pretul cucerii printr-un lung sir de lieduri.

"Ce bucurie divina este sa scrii pentru cantec"ii declara sotiei sale compozitorul. Caracteristice pentru definirea personalitatii lui Schumann sunt si liedurile sale,acesta numarandu-se printre cei mai de seama maestri ai acestui gen muzical.Compune pe versuri de Goethe,Byron,Hans Christian Andersen:"Rataceam printre copaci","Leaganul durerilor mele","Flori de lamaita"-aceste cantece avand o mare raspandire,pline de inflacarare.Lieduri dedicate sotiei sale:"Dragoste si viata de femeie","Dragoste de poet"

Compune lucrari pentru pian, cum ar fi:miniaturi,cele 6 intermezzi,care arata aceeasi dispozitie a compozitorului spre improvizatie si spre libertatea formei,cu schimbari subite ale starilor sufletesti,care se manifesta in cuprinsul aceleiasi piese prin coexistenta unor idei muzicale de mare contrast emotional:"Fantezii"si "Marsuri", "Carnavalul"-ramanand un adevarat triumf al fanteziei si maiestriei tanarului Schumann.

Compozitorul intensifica in Carnavalul sau schimbarile de atmosfera prin modificarea surprinzatoare a tempoului, a ritmului,a liniei melodice.

Deasemenea compune 3 sonate pentru pian,unde Schumann confera acestora un contrast emotional deosebit de accentuat,schimband totodata si tonalitatea pe portiuni mari,16 Fugi,Studii

simfonice,Cvartete intitulate"Imagini de Basm",lucrari pentru clarinet,pentru viola ,Cvintetul cu Pian numit:"Capodopera Creatiei Camerale Schumanniene".

Compune simfonii:"Simfonia Primaverii","Rhenana",deasemenea balade pentru solisti, cor si pian sau orchestra. Dintre cele mai cunoscute fiind:"Pelerinajul Trandafirului","Blestemul Bardului"si "Fericirea din Edenhall".

In fruntea lucrarilor sale corale de mai mare amploare stau cele 2 oratorii laice"Paradis si Peri",compozitie ce se distinge prin captivanta ei atmosfera poetica .
Scene din Faust(dupa Goethe) la care a lucrat aproape un deceniu,una din creatiile cele mai desavarsite ale secolului XIX-lea in domeniul Muzicii vocal-simfonice.

Schumann a fost tentat sa-si incerce forta si in genul muzicii dramatice,compunand Opera Genoveva, excelenta in partile ei lirice.Opera este insa putin convingatoare privita in ansamblul ei datorita lipsei tensiunii dramatice, pe care compozitorul nu a putut-o realiza din cauza temperamentului sau liric.

Schumann ramane mereu nelinistit in adancurile sale sufletesti.Crizele sale depresive cu halucinatii auditive il conduc la renuntarea din gradul de profesor al Conservatorului din Leipzig,mutandu-se la Dresda.

Pe 27 februarie Schumann va putea sa paraseasca neobservat casa si ajuns la capatul puterilor se arunca in apele Rinului,dar este salvat.

Mai tarziu compozitorul declara:"Nu mai sunt stapan pe mine,nu mai raspund de faptele mele, nu mai sunt demn de dragostea ta,iubita Clara.

Este internat intr-o clinica iar ultimele zile de viata si le petrece in sonoritatile muzicii sale interpretate la pian de artistii sai apropiati.

Este chemata Clara si fii sai,prietenii Brahms si Joachim sub privirile carora viata lui Schumann ia sfarsit.

Multe din ideile lui Schumann despre muzica si-au pastrat deplina lor valabilitate pana azi.Activitatea sa literara completand in mod armonios imaginea luminoasa a compozitorului pe care posteritatea a pastrat-o cu recunostinta pentru minunata sa creatie, prin care a imbogatit patrimoniul artistic al omenirii.

Creatia marelui compositor va persista peste timp in saloanele si salile de con cert,fiind savurata cu o placere imensa de catre iubitorii artei.

BIBLIOGRAFIE

Ioana Stefanescu, O Istorie a Muzicii Universale, Editura Fundatiei Culturale Romane Bucuresti 1998.
George Pascu, Melania Botocanu, Carte de Istorie a Muzicii, Editura Vasiliana, Iasi, 2003
Dictionar de Mari Muzicieni,Editura Universala Enciclopedica.

ELEMENTE DE ESTETICĂ SIMBOLISTICĂ ŞI IMPRESIONISTĂ ÎN CREAŢIA LUI CLAUDE DEBUSSY

Prof. **Roxana Marin**

Colegiul National de Arta "Octav Bancila" Iasi

De aproape o sută de ani, impresionismului muzical i se asociază un nume: Claude Debussy, un punct crucial unde se intersectează principalele drumuri ale trecutului cu cele ce aduc viitorul. Arta lui Debussy, moment de apogeu în muzica franceză, este o artă inegalabilă, măreaţă şi impunătoare. Ea aparţine unui spirit înalt şi singular, întruchipând un curent pe care Debussy l-a inaugurat şi căruia i-a epuizat toate virtualităţile, oferindu-l umanităţii ca pe orizontul închis al unei insule învăluite în ceaţă, un giuvaer a cărui strălucire face să vibreze întreaga lume.

Cum afirma însuşi Debussy, muzica sa, plină de tonuri de lumină şi culoare sonoră, este "cea a evocării şi nu a descripţiei, a sugestiei şi nu a reprezentării", concentrând elemente de autentică factură modernă. Modernitatea este rezultatul unei selecţii subtile, operate în anterioritate şi contemporaneitate, deopotrivă. Universul muzical debussian este cuprins între modelul liturgic medieval şi cel folcloric contemporan, totul grevat pe fondul sonatic tradiţional pe care îl lărgeşte şi în care include eu-ul artistic naţional francez, devenind pentru conaţionalii săi "Claude le France".

Adeziunea lui Debussy la noua estetică se produce treptat pe măsura acumulării mijloacelor de expresie din domeniul melodiei, armoniei şi ritmului, toate puse în relaţie directă cu o anumită tematică – natura, sursa inepuizabilă de inspiraţie – şi cu modalităţile proprii de abordare şi realizare: preferinţa pentru transparenţă, irizare şi arabesc, conturul imprecis al formei, pulverizarea timbrală, imaginea flu.

Alfred Cortot afirmă că Debussy este creatorul impresionismului în muzică, chiar dacă atitudini preimpresioniste au fost semnalate cu mult timp înaintea sa, pentru că "avea un dar atât de perfect în a fixa, cu ajutorul sunetelor, impresiile vizuale, fie directe, fie sugerate de imaginaţie, de artele plastice sau de literatură, încât a putut să dea întreaga măsură a artei sale într-un domeniu de senzaţie care până atunci fusese închis pentru muzică". Leonard Bernstein defineşte muzica lui Debussy drept o "minunată pictură muzicală – căci aceasta este realitatea: pictură pentru urechi, şi nu pentru ochi".

Astfel, stilul componistic al lui Debussy a fost mereu etichetat ca "impresionist". La o privire mai atentă, însă, am putea spune că în arta sa muzicală confluează mai multe curente, iar dintre acestea, elementele simboliste sunt printre cele mai bine reprezentate.

Simbolismul, ca mişcare artistică, a început în Franţa, spre sfârşitul secolului al XIX-lea, şi a cuprins literatura, pictura şi muzica. În literatură, simbolismul a apărut ca o reacţie împotriva scriitorilor realişti/naturalişti, care tratau subiectele operelor lor cu o obiectivitate ştiinţifică. Pentru aceşti scriitori, fiinţele umane se aflau sub semnul unor legi rigide, impuse de un univers fatalist şi mecanicist. Lipsit de orice voinţă proprie, individul era un pion pe tabla de şah a naturii. Naturaliştii puneau accent pe materialismul care se afla la baza tuturor motivaţiilor acţiunilor umane, fiind inclusiv punctul de plecare pentru dorinţa umană de a atinge un ideal absolut şi efemer.

Artiştii simbolişti, pe de altă parte, credeau în posibilitatea reflectării în simboluri (verbale sau muzicale) a absolutului invizibil şi a eternei realităţi interioare. Scriitorii simbolişti accentuau importanţa sunetului şi a ritmului, a muzicalităţii versificaţiei şi a necesităţii de a crea efecte muzicale prin cuvinte. Mulţi dintre ei erau atraşi de muzică, pentru că ea avea capacitatea de a apela la emoţii prin intermediul sunetului pur, fără a avea nevoie de cuvinte, care puteau trezi asocieri intelectuale, şi deci, logice. Muzica acestei perioade a avut parte de o susţinere uluitoare din partea scriitorilor şi a pictorilor, care o apreciau cu o fervoare aproape religioasă.

Pentru Charles Baudelaire, de exemplu, muzica era "un mijloc de expresie ce reprezintă o formă transcendentă de poezie". Era "poezie în stare latentă". După Stéphane Mallarmé, poezia trebuie să aspire la starea de muzică, deoarece muzica permite comunicarea emoţiei în stare pură, eliberată de imaginile verbale comune.

Doctrina Simbolismului este magistral exprimată de Mallarmé care spunea că "arta rezidă în contemplarea lucrurilor, în imaginea care emană din reveriile pe care orice lucru le trezeşte în noi...A numi un obiect înseamnă a distruge plăcerea poetică, care vine din explorarea necunoscutului....Idealul este sugerarea obiectului".

Muzica lui Debussy este mai înainte de toate lirică şi evocatoare. Orchestraţia sa reprezintă mai degrabă o unică entitate, care pulsează delicat, şi la care instrumentele individuale contribuie cu nuanţe trecătoare de culori. Ea aminteşte, în această privinţă, de un tablou impresionist, în care arii mici, discrete de culoare, vizibile de aproape, fuzionează în câmpuri de culoare imposibil de descris, pe măsură ce ne îndepărtăm şi privim pictura ca un întreg. Instrumentele sunt folosite în registre neobişnuite şi realizează combinaţii diverse, cu accentul pe instrumentele de suflat din lemn şi alamă şi efectele de percuţie.

Debussy a evitat contrastele puternice între secţiuni şi s-a împotrivit utilizării formelor de prelucrare muzicală asociate cu forma de sonată, respingând formele lărgite şi stilul armonic al compozitorilor post-wagnerieni, cum sunt Gustav Mahler şi Richard Strauss. El însuşi spunea că "deja la Beethoven arta dezvoltării consta în repetiţii, în reafirmarea neobosită a unor teme identice....Wagner a exploatat această procedură până ce a ajuns la caricatura ei....Credeţi că în compoziţie aceeaşi emoţie poate fi exprimată de două ori?"

În muzica lui Debussy nu există un centru tonal stabilit cu claritate la începutul lucrării. El foloseşte armoniile nefuncţionale, mişcările paralele de terţe şi sonorităţile dominantei cu nonă. Vocabularul armonic include acorduri cu sunete adăugate (în special secunda şi sexta), cu sunete eliminate (în special cvinta) şi disonanţe rezolvate surprinzător. El a refuzat sistematic să se supună legilor teoriei şi armoniei tradiţionale. El spunea "nu există teorie. Trebuie numai să asculţi. Plăcerea este regula supremă". Trăsăturile simboliste se reflectă astfel în armonia pe care o foloseşte, care se bazează pe valenţele expresive ale fiecărui sunet şi acord.

Absenţa unei tonalităţi fixe este principala trăsătură care conferă muzicii sale un caracter de vis, de reverie. Acesta a fost şi principalul criteriu care i-a adus, din partea criticilor, denumirea de stil impresionist muzical, bazându-se pe asemănarea cu efectele imagistice subtile realizate de artiştii plastici impresionişti.

Debussy a dorit ca muzica sa să pară improvizatorică, ca şi cum ar fi fost creată pe loc, ca şi cum ar fi izvorât spontan, din contemplarea unui peisaj, sau a unui element al naturii, apropiindu-se astfel de ceea ce promovau simboliştii. Muzica lui, înainte de toate, caută să sugereze, să inducă, să transmită, prin imagini cu valoare de simboluri, emoţii şi experienţe estetice. Cum altfel decât simbolistică am putea numi atmosfera din Preludiile sale, dacă ar fi să ne gândim numai la "Ce a văzut vântul de vest", "Frunze moarte", "Paşi pe zăpadă", "Sunete şi parfumuri se învârt în aerul serii", "Catedrala scufundată". În cele două volume ale "Preludiilor",

menționarea titlului piesei se face abia la sfârșitul ei, ca și cum Debussy ar dori ca numai atunci cititorul să aibă plăcerea și surpriza descoperirii sentimentului descris de el, cu ajutorul muzicii. Aceasta este o tactică grafică în stilul lui Mallarme, sugerând, fără îndoială, cel mai pur simbolism.

Piesele scurte, prezentând sentimente variate, caractere diferite, adnotări incisive, spontane și poetice, nu pot fi încadrate strict în curentul impresionist, deoarece compozitorul nu descrie viața, ci o integrează muzicii sale. Astfel, ele au certe valențe simbolistice.

Temele și motivele lui Debussy sunt fragmentare, ezitante, nesigure. Ele se bazează adesea pe scări originale, cum ar fi cea hexatonală, fiind de altfel și primul compozitor care a reușit să o folosească cu succes. Multe din lucrările lui sunt construite pe o singură temă continuă care suferă modificări prin intermediul interacțiunilor între microelemente, cum ar fi motivele sau chiar intervalele, care asumă funcția de celule pentru a produce o multitudine de imagini, care se succed, continuu și imperceptibil, una după alta. Ele constituie astfel simboluri sugestive pentru imagini artistice ce rămân la latitudinea interpretului.

Debussy nu poate fi astfel numit doar un impresionist. El este și un muzician care folosește pretutindeni simboluri. Pentru că peisajul care este demn de muzică, demn de poezie, pe scurt, demn de artă, este numai și numai un simbol.

BIBLIOGRAFIE

1. Alessandrescu R., Debussy, ed. Muzicală, București, 1967.
2. Cortot A., Muzica Franceză pentru pian, ed. Muzicală, București, 1966.
3. Grolier Multimedia Encyclopedia, 1998
4. Iliuț V., De la Wagner la contemporani, vol. III, ed. Muzicală, București, 1997.
5. Thompson Oscar, "Debussy, om și artist" 1997

PATRIOTISM ŞI LIBERTATE ÎN CREAŢIA MUZICALĂ VERDIANĂ

Eleva **Magda Murariu** clasa a XI-a A
Îndrumător, prof. **Gabriela Rusu**
Colegiul Naţional Iaşi

De câte ori au încercat să scrie despre viaţa lui Giuseppe Verdi, biografii s-au lovit de faptul că acesta a refuzat aproape in toate împrejurările să vorbească despre sine. A respins ofertele care l-ar fi silit să-şi scrie memoriile. Totuşi în anul 1879, când muzicianul avea 66 de ani, Giulio Ricordi reuşi să-l convingă să dicteze câteva amintiri din anii săi de tinereţe la Milano, pentru a furniza informaţii veridice scriitorului Arthur Pugin, dornic să scrie despre marele compozitor italian. Cu toate că Verdi nu era interesat să se scrie o carte despre viaţa lui, a admis că dacă treaba tot fusese începută, măcar evenimentele expuse să fie exacte.

Născut la 10 octombrie 1813 într-un mic târg italian, Le Roncole, situat în regiunea cursului inferior al Padului, în regiunea Lombardia, Giuseppe Verdi ia primele lecţii de muzică de la organistul din comună, făcând exerciţii acasă la o *spinetta* (un fel de clavecin) dezacordată.

L-au impresionat întotdeauna cântecele populare şi jocurile ţăranilor. Copilăria lui Giuseppe Verdi, după cum el însuşi spune mai târziu, „a fost aspră şi trudnică". Preotul din Roncole l-a învăţat să scrie şi să citească. Cu toate că legenda atribuie trezirea vocaţiei sale muzicale unui concert dat de nişte muzicanţi ambulanţi sub ferestrele mamei sale, în timp ce-l naştea, totuşi mult mai prozaic, se pare că ea s-a datorat bisericii, în care de mic ajuta la slujbă. Chiar el povesteşte că odată, distrat de sonorităţile orgii, a uitat să-i întindă preotului apa şi vinul la momentul potrivit. Şi Verdi adaugă: „Cum preotul îmi arsese un picior zdravăn, ca să mă cheme la datorie, firea mea cea rea mijind, mă făcu să-i strig: „Să te trăznească Dumnezeu!" (Jacques Bourgeois, 1982, p.14).

Peppino (cum era alintat deseori) învăţase tot ce se putea învăţa la Roncole. Antonio Barezzi, un comerciant din Busseto iubitor de muzică, prieten al familiei Verdi, îl ia la el în casă şi-i plăteşte lecţii de muzică de un nivel mai ridicat.

La liceu, micul Giuseppe a avut doi profesori care s-au ocupat intens de el, fiecare silindu-se să-l cucerească pentru domeniul său. Don Seletti, care-i preda literatura şi noţiuni de filozofie, voia să facă din el preot. Dar Provesi, directorul şcolii de muzică şi prieten intim cu Barezzi, hotărâse să-l facă muzician. După o vreme, o adevărată competiţie i-a opus pe Seletti şi Provesi, dând naştere chiar unui schimb de epigrame destul de violente, până în ziua când Don Seletti însuşi a trebuit să recunoască vocaţia esenţialmente muzicală a lui Giuseppe şi aversiunea lui pentru orice constrângere, inclusiv pentru cea inerentă stării ecleziastice.

De la vârsta de 15 ani, Barezzi îl pune la treabă pentru societatea filarmonică. Băiatul face reducţii de fragmente din opere, şi devenit unu excelent pianist – tot exersând singur – execută la prima vedere compoziţii dificile. Ba chiar începe şi el să scrie fragmente muzicale.

Prima lucrare a sa, executată la teatrul Busseto, este o uvertură, pe care tânărul a compus-o spre a înlocui, în *Bărbierul din Sevilla*, pe cea din *Elisabeta regina Angliei* pe care o introdusese acolo Rossini. Succesul repurtat de Verdi cu această ocazie a fost considerabil.

În următoarea perioadă, 15 – 18 ani, citeşte foarte mult. Muzică desigur (partiturile aduse de Provesi), dar mai ales literatură italiană şi străină. Prima lucrare importantă a lui Verdi, datează de pe când avea 15 ani. E vorba despre *Delirul lui Saul*, cântată de orchestră mare şi

bariton solo, pe cuvintele lui Alfieri. În februarie 1838 a apărut ciclul de romanțe de Verdi, *Șase cântece*, pe versuri de G. Vittorelli, T. Bianchi, C. Angiolini și Goethe.

Pe 17 noiembrie 1839, la teatrul La Scala a avut loc premiera spectacolului *Oberto,* cu un succes apreciabil. Subiectul operei luat din evul mediu – istoria unei iubiri care se desfășoară pe fondul dușmăniei dintre două familii – capătă în libretul lui Piazza o dezvoltare vagă și lipsită de vigoare.De fapt, nici talentatul Temistocle Solera n-a izbutit să-l îndrepte. Cele mai frumoase pasaje ale operei sunt episoadele în care subiectul i-a permis compozitorului să creeze situații dramatice expresive și emoționante. (L. Solovnița, 1957, p.33)

Deși se întrevedea un viitor deosebit pentru tânărul compozitor, în următoarea perioadă, nenorocirile s-au ținut lanț. I-au murit cei doi copii, iar la scurt timp, și soția.

După eșecul piesei „*O zi de domnie*" și toate necazurile, Giuseppe Verdi hotărâse să nu mai compună. Trăia în inactivitate; nu mai punea mâna pe cărți, nu mai citea nici măcar ziare. Dar, un nou libret l-a ajutat să iasă din apatia sa: Nabucco. Adevărata sevă a creației verdiene abia de acum înainte avea să iasă la iveală. Ea s-a născut din lacrimile ce-au urcat în curcubeu, din văpăi de inimă arzândă și din omenia chipurilor de buni și străbuni care au urcat prin legendă până la el ca să le dea nemurire. Este părerea mea intimă, a unui ascultător al muzicii de operă, care se simte atras de armoniile sonore și încearcă să răspundă unor urgențe intime fără să fie critic muzical, compozitor sau interpret.

Chiar și o prezentare sumară a biografiei lui Giuseppe Verdi, m-a determinat să trag concluzia că genialul om de muzică s-a ivit în lume sub răsuflul cald al patriotismului. Anul nașterii lui Verdi (1813) a fost ultimul an de dominație al Franței napoleoniene în Italia motiv pentru care actul de naștere al copilului a fost întocmit în limba franceză. Împărțită într-o serie de state mici, Italia – una dintre țările cele mai culte și civilizate din Europa apuseană – suferise în anii îndepărtați ai evului mediu de pe urma agresiunilor din partea altor state, de pe urma războaielor civile și a îndelungatei lupte dintre biserica catolică și împărații germani. Unificarea țării fusese împiedicată atât de politica papilor, care urmăreau supremația mondială, cât și de rivalitatea comercială a orașelor italiene, iar mai târziu de rivalitatea republicilor constituite în jurul acestor orașe.

Întărirea dominației spaniole la Neapole și Milano aruncase Italia în gheara inchiziției. Reacțiunea catolică declarase război crâncen culturii Renașterii. Astfel, în toata Italia domnea o reacțiune politică – absolutistă și clericală – dintre cele mai înverșunate. A fost restaurată puterea papii și au fost anulate toate reformele burgheze.

Giuseppe Mazzini, în a sa *Filozofie a muzicii*, chema artiștii la ridicarea pe o nouă treaptă de forță dramatică a operei italiene, „această floare a simțirii unui popor dăruit cu prețioasa însușire a cântului"(Grigore Constantinescu, p.141) .

Răspunsul lui Verdi la incisivele stimulări ale conducătorului ideologic al Risorgimento-ului, este deliberata atitudine patriotică pe care o discernem din opera *Nabucodonosor*. Într-adevăr, în anii în care trudește cu gesturi de sculptor la prima sa lucrare, *Nabucodonosor*, Italia trăia febra Risorgimento-ului. Pe plan artistic și social toți erau cuprinși de același entuziast elan, tălmăcit prin fapte eroice sau scrieri scăpărând scânteia luptei. Premiera lui *Nabucco* la Scala, în 9 martie 1842, a luat înfățișarea unui eveniment deosebit de semnificativ, atât de punct de vedere politic, cât și muzical. Reprezentația s-a încheiat cu strigăte de „Libertate Italiei" și a inaugurat un climat de neîncredere instaurat de cenzura austriacă împotriva lui Verdi. Presa muzicală s-a arătat entuziastă.

În timp ce, privit în perspectivă, Nabucco nu ne mai pare azi atât de diferit de Norma lui Bellini de pildă, pe atunci ascultătorii găseau în lucrarea lui Verdi o vigoare, o concizie, o

mişcare, ce treceau drept noutăţi absolute. Maşiniştii, pictorii, costumierii veneau să asiste la repetiţii şi începură să circule prin oraş zvonuri fantastice.

Compozitorul a mărturisit mai târziu : „Premiera lui Nabucco a fost hotărâtoare pentru cariera mea." (Jaques Bourgeois, p.46)

Un an mai târziu, filonul patriotic avea să răbufnească odată cu premiera unei alte opere inspirate de istorie – *Lombarzii.* Poemul aparţine unui artist al Risorgimento-ului, Tomassi Grossi, iar muzica păstrează şi chiar amplifică suflul patetic şi revoluţionar al celei precedente. Aluziile transparente la un trecut italian glorios îl animă pe compozitorul Verdi, determinându-l să apeleze din nou, în final, la un cor mobilizator.

„Cu această partitură Verdi se impune ca un înnoitor al drumului operei istorice, un creator de frescă, ritmul energetic al marşului final aducând spectatorilor imaginea vie a pasionantelor cântece iubite de popor în anii mişcării carbonarilor". (Jaques Bourgeois, p.48)

O altă operă ce scoate din apele interioare ale muzicianului îmbinări de sunete inconfundabile a fost *Trubadurul.* Tema nu este tocmai legată de istorie, însă această lucrare a devenit „strigătul victoriei". Politicianul Risorgimentou-ului, Giuseppe Mazzini, despre care se ştie că nu avea urmă de muzicalitate, în clipa în care a primit vestea loviturii izbutite din 1859, a deschis brusc fereastra spre piaţa suprapopulată şi, nemaiavând, din cauza emoţiei puterea să scoată nici un cuvânt, a cântat cu faţa spre mulţime *Stretta* din *Trubadurul.*

Opera istorică se născuse, pornise în marea dezbatere a timpului. Drama muzicală îşi aştepta încă devenirile, rod al altor ascensiuni, al altor eforturi, prin care geniul îşi cucereşte dreptul la „viaţă fără de moarte...".

Din 1861, Verdi ia parte şi la activitatea politică în Italia, numele lui devenise simbolul mişcării de eliberare a nordului Italiei de sub dominaţia austriacă, sub conducerea dinastiei de Savoia (V.E.R.D.I. = **V**ittorio **E**manuele **R**e **D**'**I**talia). În 1874 este numit senator în parlamentul italian. Nu-şi întrerupe activitatea muzicală şi dă la iveală opera *La forza del destino* şi *Messa di Requiem*, celebrată în 1873 la moartea scriitorului Alessandro Manzoni. Pentru festivităţile prilejuite de deschiderea Canalului de Suez în 1869 compune opera *Aida.* În 1887, este reprezentată capodopera sa *Otello* iar în 1893, la vîrsta incredibilă de 80 de ani, se inspiră din nou din Shakespeare pentru a compune opera buffă *Falstaff*, după care se retrage la "Sant'Agata" şi îşi ia adio de la activitatea componistică.

Nişte concluzii se impun cu necesitate. „Unicitatea operei lui Giuseppe Verdi apare mai pregnant odată cu proiectarea ei în perspectivele temporale ale istoriei culturii europene."(Grigore Contantinescu, p.154) Trei argumente pledează pentru această individualitate ce înfruntă un întreg secol:

- apariţia lui Verdi în contextul vieţii social istorice a Italiei veacului trecut, exact în momentul necesar pentru a se suprapune elanului patriotic revoluţionar, climat ideal pentru manifestarea puternicului temperament al artistului;
- nivelul de maturizare atins de teatrul muzical italian care, după Rossini, Bellini şi Donizetti, era capabil să ofere lumii, prin Verdi, marea concluzie romantică sperată;
- valoarea de necontestat a sintezelor artistice verdiene, pline de vigoare, soluţii ce nu şi-au pierdut vitalitatea artistică şi elanul revoluţionar, capacitatea de mobilizare a unui autentic mesaj nici pentru spectatorii de astăzi.

Zorit de timp şi de destin Giuseppe Verdi părăseşte lumea muzicală în 1901. Simplu, după cum dorise, este dus spre lumea veşniciei la 30 ianuarie. Îl petrec peste 200.000 de oameni. După 30 de zile este depus la Casa di riposo din Milano, moştenire lăsată posterității de către el.

Ascultând pasaje din creația verdiană se naşte întrebarea firească pentru un auditoriu obişnuit: ce dă personalitate operelor muzicale în discuție? Partea romanțioasă sau elementele ce țin de istorie, exaltarea dată de patriotismul autentic şi libertate? Personal pledez pentru aceasta din urmă. Nu datorită conjuncturii în care mă aflu sau materialului bibliografic parcurs, ci doar pentru că poveştile de dragoste dau impresia în operele lui Verdi de pretexte pentru semnificații mai adânci.

Trecerea timpului, ritmul alert de viață par să fi adus creației marelui compozitor o notă uşor desuetă. Totul iese din modă ați putea spune. Opere fără importanță, dar şi capodopere construite pe o estetică de care publicul s-a plictisit cad în obscuritate sau anonimat. Dar aşa cum moda revine, vechea estetică va fi cu siguranță redescoperită, iar împreună cu ea doar compozițiile de valoare vor renaşte, ceea ce dovedeşte că tot judecata posterității este singura ce dă garanția nemuririi.

Din punct de vedere muzical, operele lui Verdi aduc în auzul nostru invenții melodice care-ți dau impresia de „auzit deja" (lucru imputat lui Verdi de spectatorii vremii şi nu numai). Fără a mă considera specialist, cred că tocmai acest aspect dă genialitate creației muzicale a lui Giuseppe Verdi, alături de acorduri ce-ți rămân vii în minte şi în suflet şi te îndeamnă să le murmuri în intimitatea camerei tale. În timp ce el, Verdi, prelungea spiritul predecesorilor săi, tendințe diferite şi o voință uneori revoluționară de a face noi descoperiri erau aduse. În măsura în care publicul era copt pentru a se adapta, apăreau noi estetici : impresionism, expresionism, simbolism, naturalism etc., ce au solicitat pe rând interesele melomanilor care întorceau acum spatele marii operei verdiene.

El este considerat în toată lumea muzicii un mare compozitor şi mai particular, în Italia este considerat un erou patriotic şi un campion al drepturilor omului.

Se poate afirma cu uşurință faptul că numele lui Verdi a fost cel care a dominat timp de jumătate de secol sălile teatrelor din Italia, pentru ca mai apoi să cucerească aplauzele de la Londra la Petersburg.

Bibliografie

L. Solovțova – Verdi , Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1960
Jacques Bourgeois – Giuseppe Verdi , Editura Eminescu , 1982
Richard Petzold – Giuseppe Verdi – viața în imagini , Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1963
Eduard Crass
Dan Vulcan – Giuseppe Verdi , Editura Tineretului, 1959
Grigore Constantinescu – Cântecul lui Orfeu

SUITA IN CREATIA COMPOZITORULUI GEORGE ENESCU

Prof. drd. **Roxana Ota**
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă

Odata cu sfarsitul sec.XVIII se asista la o perioada de stagnare a "Suitei" care va dura pana la sfarsitul sec. XIX si inceputul sec XX, cand aceasta ii va preocupa din nou pe compozitori.Suita va capata un alt profil determinat de un alt continut.

Suita cunoaste doua etape in evolutia sa : etapa preclasica si etapa moderna.

Suita preclasica, in forma ei reprezentativa constituie un ciclu de dansuri, legate atat pe baza unui principiu de unitate cat si prin altul de contrast.

Suita moderna cunoaste urmatoarele tipuri:

- suita de dansuri
- suita programatica
- suita de piese caracteristice
- suita scenica

Acum suitele sunt organizate pe principiul contrastului,pe acela de diversificare tonala, de varietate a formelor si pe principiul simfonizarii discursului muzical.In mai toate lucrarile este prezent caracterul suitei vechi, insa continutul muzicii depaseste cadrul suitei preclasice,caci evocarea se face prin prisma contemporaneitatii.

Suitele lui George Enescu se disting prin suflul nou si prin mijloacele de expresie folosite.

George Enescu a lasat posteritatii un numar de 7 suite:

Pt pian:

- Suita I "in stil vechi" op.3
- Suita aII-a op 10
- Suita aIII-a op 18-"Pieces impromptues"

Pt vioara si pian:

- Suita "Impresii din copilarie"

Pt. orchestra:

- Suita I
- Suita aII-a op 20
- Suita a III-a-"Sateasca"

Suita I pt pian in "stil vechi"

Propunandu-si sa reia schema preclasica,Enescu compune o suita in patru parti (Preludiu,Fuga ,Adagio si Final),bazata pe procedeele componistice din sec XVIII.Compozitorul reconstituie principalele forme si stiluri ale muzicii baroce, reunind "monumentalitatea constructiei lui Bach (in Fuga),cantabilitatea si lirismul generos al miscarilor lente la Bach si Haendel (in Adaggio) ,gravitatea pompoasa a unora din piesele de aceasta factura ale clavecinistilor francezi (in Preludiu)si caracterul de stralucire si bravura din finalul Suitei, asemanator multora din allegro-urile intalnite in Sonatele fiilor lui Bach sau la Scarlatti"- Liliana Firca.

Enescu, desi adolescent,dovedeste in Suita I pt. pian un suflu generos, o foarte buna stapanire a meseriei si o cunoastere temeinica a creatiei clasice.

Piesa se bucura de succes si figureaza adesea in programele anului 1898, fiind mentionata elogios si in presa.

Suita a II-a pt pian op 10

Cu Suita op 10 Enescu propune propriul sau "Impresionism" extrem de personal, la fel de ferm conturat ca si al lui Ravel dar pe cu totul alte coordonate.

In prima parte a Suitei -Toccatta- observam imediat acea nostalgie a orgii.Masivitate pedalei, materialul dens in care sunt prezentate imaginile, ne poarta inevitabil gandul catre etajarea oferita de multiplele registre ale orgii.

Suita op 10 nu adopta o viziune neoclasica ci se constituie totusi ca un moment al unui posibil Impresionism.

Toccatta are o forma de sonata.Discursul muzical apare intr-o scriitura armonica pe 5 voci, dar cu extensii pana la 8 voci, iar acordurile finale au 10 sunete.Arpegiile lipsesc aproape cu desavarsire, exceptand momentele in care ele sunt aduse numai pt. intarirea sonoritatii acordice a pasajului respectiv.

Dinamica este extrem de viguroasa (putin "piano" , mult "fortissimo").Se observa numeroase accente impuse (mai ales la tema a II-a) si caracteristicul mers contrar.

In Sarabanda, cu exceptia unor acorduri de quarta, intalnim o armonie constant functionala.Melodia este continua insa apar si fragmente de contramelodie in acompaniament si o cromatizare frecventa a melodiei principale.Sarabanda este caracterizata de o marcata independenta a vocilor.

Pavana este partea cea mai desavarsita sub toate aspectele dar si cea mai personala a intregului ciclu.Piesa este mai mult o egloga decat un dans.In aceasta parte apar 3 motive diferite ce vor fi comnbinate pe schema unui lied.Exista o discreta nota romaneasca, care da acestei pagini un parfum inimitabil.

Spiritul ce domina in Bouree este cel baroc.In aceasta parte exista o mare varietate ritmica, obtinuta de compozitor neschimband masura ci in cadrul unei desfasurari motrice unitare.

Suita op 10 este o creatoare a bazei impresioniste care va servi ca fond de alimentare a compozitorului in operele sale ulterioare.

Suita a III-a pt pian –"Piaces impromptues" op18

Lucrarea , cunoscuta si astazi sub titlul de "Suita inedita", a fost scrisa in anii 1913-1916.In acelasi timp Enescu dadea nastere unor lucrari orchestrale ample, de adanca eleborare:Simfonia a II-a si Suita a II-a pt. orchestra.

Cele 7 piese ale Suitei op 18 par a fi rezultatul unor improvizatii la pian (cum arata si titlul lucrarii).Piesele prezinta mari diferente de stil.Compozitorul era constient de aceasta inegalitate preferand ultimele piese a caror disparitie o regreta cel mai mult.

Primele doua piese-"Melodie" si "Voci in stepa" au fost scrise la Paris in vara anului 1913, urmatoarele doua-"Mazurca melancolica"si "Burlesca", doi ani mai tarziu la Cracalia iar a V-a piesa "Appassionato" tot aici in 1916.Tot in acelasi an au fost terminate la Sinaia ultimele 2 piese "Coral" si "Joc de clopote nocturn".

Inceputul "Melodiei" este constituit pe oscilatia intervalelor de terta mica si mare.Planul de constructie bazat pe revenirea unei teme cu invesmantari diferite apare si in "Vocile stepei".Daca in prima piesa procedeul frana dezvoltarea melodiei, aici el confera muzicii o anumita sugestivitate: reluarea unei idei muzicale in diferite intensitati sonore creeaza impresia miscarii in spatiu, a apropierii sau departarii.

In "Mazurca melancolica" apare o scriitura pianistica mai complexa.

"Burlesca" este o pagina pianistica desavarsita, plina de verva si neprevazut, ingenioasa pana in cele mai mici detalii.Observam pasaje rapide cu note staccate si accente, intoarceri cromatice si acorduri "strepitoso" ce ne duc cu gandul la "presto'-ul primei Sonate pt. pian.

Un alt moment demn de retinut este finalul "Mazurcii" in care transpare spiritul "Codelor" enesciene de mai tarziu.

In "Burlesca" si "Coral" compozitorul foloseste ca si in primele piese , procedeul revenirii mereu variate a ideilor melodice.

Ultimele patru piese ale Suitei denota o tendinta spre depasirea limitelor instrumentului, printr-o factura tot mai complexa, o imensa diversitate de nuante si culori, prin cuprinderea aproape continua a mai multor registre si expansiunea catre registrele extreme.

Ultimele doua parti "Choral" si "Carillon nocturn" se continua fara intrerupere intr-o atmosfera evocatoare de aleasa si originala poezie.Succesiunea de acorduri ale "Choralului"se desfasoara in sonoritati ample, intr-o miscare libera apropiata de tempo "rubato".Tema ultimei parti adusa anticipat spre sfarsitul "Choralului"este scrisa pe armonii disonante.

Pt. a sugera sonoritatea "Carillon"-ului compozitorul apeleaza la mixturi interesante cu un efect inedit.

Ca si in Suita "Impresii din copilarie" onomatopeea nu este cultivata in sine ca simplu element pitoresc; procedeul imitativ permite compozitorului sa exprime variate vibratii sufletesti si sa trezeasca nenumarate emotii fin nuantate.

Suita op18 se incheie cu una din cele mai personale pagini enesciene, aceea a tabloului nocturn al jocului de clopote invaluit intr-o usoara melancolie.

Suita pt. vioara si pian "Impresii din copilarie"op 28

Suita op 28 este o suita programatica pt. vioara si pian cu o organizare dramaturgica minutioasa.

Suita este alcatuita din 10 momente:

1. "Scripcarul"
2. "Batranul cersetor"
3. "Paraul din fundul gradinii"
4. "Pasarea din colivie si cucul din perete"
5. "Cantec de leagan"

6. "Greierasul"
7. "Luna patrunde pe geam"
8. "Vantul in horn"
9. "Furtuna in noaptea de afara"
10. "Rasarit de soare"

Intre partile I-II si III-IV exista pauze generale;restul pieselor sunt legate.

Primele trei sectiuni infatiseaza teme exterioare, cu urmatoarele trei se patrunde in interiorul locuintei, in urmatoarele trei se prezinta lumea de afara vazuta ca prin vis iar ultima piesa sugereaza din nou extertiorul scaldat de lumina.

In prima piesa-"Scripcarul"-gasim o singura tema prelucrata.Toata substanta muzicala a acestei remarcabile pagini se extrage din tema principala.

Aparenta improvizatie a "Scripcarului" este in realitate un edificiu riguros desenat, unde sugestiile programatice actioneaza divergent la etajul configuratiei imaginii.

In tabloul 2 Enescu propune un contrast absolut:in locul vijeliosului "Scripcar" apare "Batranul cersetor", inghetat la colt de ulita si care ridica glasul milogit spre trecatori.

Balansul de secunda mica descendenta al pianului sugereaza apasarea nenorocirilor.Vioara-glasul insusi al napastuitului-emite, la intervale destul de mari, scurte fraze plangatoare.

Tabloul 3 apare ca un moment de reverie cu ochii atintiti asupra zglobiului fir de apa.Exista o miscare alternativa pian –vioara, minutios reglata,perfecta ca un mecanism de orologiu.

Tabloul 4 este organizat ca un lied pe schema A-B-A. Cantul pasaresc se produce in formule despartite de mici pauze.

Tabloul 5 prezinta un unison absolut pian-vioara(intarzierile pe unele sunete ale pianului nu constituie heterofonie, ci doar ecou controlat).Acest moment aminteste de ritmica unui colind, dar este de o libertate melodica proprie cantecului liric.

In tabloul 6 vioara canta in registrul acut un etern si bemol-la(cu varianta la-si bemol) si pregateste astfel aparitia misterioasa a "Lunii la fereastra" in ecourile intarziate ale "Cantecului de leagan".Totodata apare un motiv care va constitui emblema programatica a "Lunii".

Tabloul 8-"Vantul in horn"-este o traducere onomatopeica senzationala pe care doar un genial violonist o putea descoperi pe instrumentul sau.

Dupa "Furtuna in noaptea de afara", cu momente de oprire psihologica apare "Rasaritul soarelui".Acesta este anuntat de un motiv din "Cantecul de leagan".Apar de asemeni in partida viorii momente din tablourile 7 si apoi 1.Pianul creeaza ambianta progresiv luminoasa pe care o construieste prin evadari armonice.

In intreaga partitura observam preponderenta viorii.Nu numai ca are 3 solo-uri importante dar este si principala purtatoare a intentiilor imagistice.Pianul are rolul unui fundal de peisaj sau de portret.

Suita I pt. orchestra

Suita I pt. orchestra a fost executata in prima auditie in 1903 la Bucuresti sub conducerea autorului.Anul definitivarii partiturii a fost 1902, lucrarea aparand, deci, ca opera unui muzician de 21 de ani.Exista 4 parti: "Preludiu la unison","Menuet lent","Interludiu","Final".

Elementul frapant al acestei Suite ramane "Preludiul la unison".Aici Enescu a reusit sa inglobeze, la un inalt grad de generalizare artistica, trasaturi intonationale derivate din cantecul romanesc.

Compozitorul incredinteaza expunerea temei doar cvartetului de coarde la unison, timpanii intervenind numai in crescendo-ul care marcheaza punctul culminant al primei parti.

"Preludiul la unison" este o desfasurare melodica de un suflu si o libertate poate inca neintalnita in muzica pana la el, de o asemenea putere expresiva incat nu mai are nevoie nici de armonie , nici de polifonie, de o calitate a ethosului romanesc niciodata atinsa pana atunci si nici dupa aceea.

Cele trei arcuri de constructie sonora sunt incredintate grupului coardelor. Din aceasta masa instrumentala, compozitorul selecteaza in functie de registru si necesitati expresive atat cat considera necesar.

Partea a II-a a Suitei-"Menuet lent"-se construieste pe aceleasi materiale tematice ca si prima."Menuet lent" reia ideea unei melodii nesfarsite pe care compozitorul o ilustrase atat de spectaculos in "Preludiu' si cu toate ca o organizeaza mai simetric, o duce mai departe inca prin multiplicarea ei in celelalte voci.Vocile se adauga progresiv ajungand catre sfarsitul piesei la o polifonie pe 5 voci.

Fiecare din cele 12 masuri ale temei prezinta o alta formula interioara, dar exista totodata o unitate organica intre toate formulele, deduse dintr-un numar mic de motive.

Procedeul "anticiparii" este foarte important in creatia lui Enescu si este prezent si in aceasta Suita.In ultima sectiune a "Preludiului" se fac auzite motivele care vor genera tema "Menuetului lent".Tema sectiunii mediane a "Menuetului" este la randul ei anticipata.

"Interludiul" este construit pe un singur sunet, pe glorificarea unui singur sunet.Aceasta parte afirma tot timpul un do diez;fiecare miscare ce pleaca de la el este resimtita ca o simpla bucla melodica in jurul sau.Cand se muta pe re, acest sunet este inevitabil auzit si interpretat drept apogiatura pentru do diez.

"Interludiul" este o pagina de o mare intensitate emotionala , insa este foarte greu de dozat in executie.Adevaratul sau caracter se dezvaluie doar atunci cand tonul urmarit de interpret este acela al maximei simplitati si modestii.

"Finalul" este scris in 6\8, in tempo "vif", in tonalitatea do minor.Sfarsitul major reprezinta o simpla cadenta picardiana a intregii miscari.

In finalul Suitei, in locul unei variatii continue a materialului initial se remarca nesfarsita abundenta a ideilor tematice, destul de putin obisnuita pt. forma de sonata.Pana la aparitia temei principale, deslusim doua idei melodice care devin formule de acompaniament obstinat.Puntea catre Tema a II-a contine alte doua teme care vor capata o importanta deosebita atat in cadrul dezvoltarii cat si in coda.Tema a II-a apare si ea ca un grup de teme.

Opinia publica muzicala si critica isi dau seama imediat de originalitatea evident nationala a muzicii lui Enescu, calitate care-l individualiza in cadrul programelor dedicate muzicii franceze.Aceasta Suita arata mult mai distinct nationalitatea compozitorului decat scoala franceza in care a fost educat.

Suita a II-a pt orchestra op20

Aceasta Suita apare ca un moment unic de exprimare interioara a marelui compozitor.

Suita op 20, scrisa in 1915, este o lucrare neoclasica desavarsita din toate punctele de vedere.Enescu nu imita un anume stiul ci scrie cu mijloacele de astazi si cu spiritul epocii lui Bach, manifestat intr-un complex de caracteristici: echilibru, robustete,gust pt simetrie, exceptionala dispozitie polifonica, simt ritmic foarte dezvoltat.Mijloacele de acum sunt:disonanta armonica, mobilitatea si instabilitatea armonica, instrumentatia si coloritul timbral, sensul pronuntat al asimetriei, polivalenta modala.

"Uvertura" din Suita op 20 este de fapt o fuga pe doua subiecte.Este o fuga destul de libera avand in vedere ca Enescu isi incheie tema pe niste structuri acordice foarte largi, ca introduce pe parcursul primului raspuns doua voci suplimentare, ca amplifica sau subtiaza cu o mare fantezie discursul polifonic.Ceea ce aduce nou compozitorul in aceasta fuga este:

- ambianta armonica de neconceput in alta perioada decat cea a crearii Suitei;
- angajarea resurselor sonore ale orchestrei moderne, cu exploatarea intensiva a alamurilor si cu timbrul pianului;
- relativa mobilitate a temelor si mai ales a contrasubiectelor.

"Sarabanda" este mai apropiata de melosul romanesc.Tema "sarabandei" se caracterizeaza printr-o subliniata ambiguitate armonica, prin trepte mobile, printr-o ornamentatie bogata dar si printr-o mai mare concizie

"Gigue"

Daca piesele 2 si 5 acorda preponderenta armoniei si melodiei, piesele 4 si 5 o acorda ritmului.Acestea apar ca un cuplu complementar in mai multe privinte.De exemplu, una din piese este rapida, cealalta lenta, una sprintara, cealalta solemna;una scrisa in 6\8 dar strabatuta de linii de forta interioare care ar duce mai degraba catre 3\4,cealalta scrisa in 3\4 contine impulsuri care trimit catre 6\8.

Celula ritmica a "giguei" va fi reluata in "Bouree" si se va dovedi principalul material de constructie al piesei pe acest plan.

"Menuet grave"

Tema "Menuetului"are o acordica larg desfasurata si ocupa autoritar registrele in prima ei jumatate.A II-a jumatate se caracterizeaza prin delicatetea progresiei descendente.

"Air"

Aceasta parte consta intr-o lunga monodie acompaniata.Melodia infinita este invesmantata intr-o haina armonica caracterizata de mobilitate si subtilitate.Extensia orchestrala dobandita prin pedale, prin scurte franturi imitative, prin pete de culoare(pian , harpa) duce la un moment dat la o deschidere halucinanta, comparabila doar cu scena trezirii Sfinxului din "Oedip".

"Bouree"

Enescu isi incepe ultima piesa a Suitei cu tema cu care debuteaza "Uvertura".Miscarea ultimei parti este aproximativ aceeasi cu cea a primei.Forma "Bouree"-ului este de rondo cu introducere si coda.Tema principala isi extrage ritmul din celula generatoare a "Gigue"-ei.

Prin armonie, orchestratie, mobilitate tematica, variatie ritmica, spirit al dezvoltarii, afiliere folclorica, Suita op 20 se inscrie in cea mai sticta modernitate.Prin dimensiunea si semnificatia reusitei ea trebuie considerata ca o anticipare la tot ceea ce ulterior,sub denumirea de neoclasic sau neo-baroc, a facut cariera stiuta in muzica europeana.

Suita a III-a pt. orchestra-"Sateasca"

Tabloul cu care se deschide aceasta Suita-"Reinnoire campeneasca"- ilustreaza parca si acea reinnoire adusa artei lui Enescu de seva folclorului.Tema principala, cantata la unison de flaut,clarinet si o vioara solo,pare desprinsa din lumea Rapsodiilor, intr-atat este de izbitoare analogia ei cu melodiile populare de joc.

Enescu utilizeaza o tematica muzicala cu caracter ciclic, reeditand astfel un principiu de constructie bine cunoscut din creatii anterioare(Sonata aII-a pt. vioara si pian,Octet, Dixtuor).

Hotaratoare pt. unitatea materialului tematic este unitatea intervalica.Criteriul intervalic determina construirea unor adevarate familii intonationale care impanzesc intreaga melodica enesciana.

Caracteristica in cel mai inalt grad stilului enescian, heterofonia asigura limbajului polifonic al compozitorului o neta distinctie fata de polifonia clasica.Modalitatile conducerii vocilor in acest tip de polifonie sunt, la Enescu, variate comportand de cele mai multe ori o permanenta pendulare intre starea de unison si cea de multivocalitate.

Tabloul intitulat "Strengarii zburdand in aer liber" se aliniaza prin factura sa acelor pagini de tip "scherzo", dinamice, trepidante.In conturarea acestui caracter precum si in structurarea arhitectonica a miscarii, un rol principal revine orchestratiei, vizand efectul descriptiv si chiar onomatopeic.Enescu anima muzica tratand orchestra pe grupe de instrumente, diversificand percutia(toba mica, tamburina, xilofon, bici, grelots, piatti), gasind diferite corespondente ritmico-timbrale etc.Modificand schema traditionala de Scherzo, compozitorul ii grefeaza principii de constructie proprii altor forme, respectiv Rondo si Sonata.

Emotia cuprinsa in al III-lea tablou al Suitei, ne poarta in climatul expresiv familiar si drag muzicianului.Fiecareia din sirul imaginilor continute in titlul acestei parti, compozitorul ii va da o talmacire muzicala, pe cat de impresionanta in sugestivitatea ei poetica, pe atat de realizata artistic.

Evocarea se deapana la un moment dat in cantecul unui cioban, model de monodie improvizata enesciana.Muzica acestor pagini se releva in cele din urma ca extrem de reprezentativa pt. lirica lui Enescu.

"Paraul sub luna"este un mic pastel continand "imagini de feerie nu numai exterioara dar si o sclipire a lumii launtrice, infiorate"-E.Ciomac.

Finalul Suitei-"Dansuri taranesti" este replica amplificata apoteotic a primei parti.Vasta panorama de ritmuri dansante si caractere desfasurata in aceasta ultima miscare este cuprinsa in tiparele unei forme mixte, rezultata din imbinarea formei de variatiuni cu cea de rondo.

Vigoarea dansului, stralucirea vesmantului orchestral, ating punctul culminant in momentul aparitiei temei principale din prima parte care implineste imaginea sarbatoreasca a acestui tablou.

Suita "Sateasca" este de o prima importanta in peisajul general al creatiei autorului prin marea ei originalitate, prin imensa putere introspectiva si prin maximile virtuti poetice.

Enescu afirma in creatia sa un ideal al increderii in Om si in valorile sale.Credinta profunda in Frumos si Adevar este dovedita in splendoarea creatiei sale si in mesajul sau final de bunavointa si bunatate.

Bibliografie

- Pascal Bentoiu -Capodopere enesciene
- Bernard Gavoty -Amintirile lui George Enescu
- George Balan -George Enescu
- Monografia George Enescu

CITIREA LA PRIMA VEDERE - ACT PRIMAR DE SONORIZARE A PARTITURII PENTRU DUO DE PIAN

Prof. drd. **Marin Pânzariu**
Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă" Iași

Problema citirii la prima vedere este una general valabilă în acționarea tuturor surselor sonore prin care urmează a fi decodificată o muzică notată în partitură. În funcție de specificul instrumentului, de complexitatea sa, problematica citirii se diferențiază în mod corespunzător. În acest context, planul este instrumentul modern cel mai complex, utilizat nu numai pentru redarea unei literaturi specifice, dar și pentru citirea diverselor partituri. Începând cu diferite compoziții camerale, se pot citi la pian de la partituri corale până la cele mai complexe partituri simfonice.

Act primar de sonorizare a unei partituri, citirea la prima vedere se impune ca și o activitate de primă importanță în abordarea complexei meserii de muzician – instrumentist în general, și de muzician – pianist în special.

Constituind însăși învățarea muzicii instrumentale, așa cum solfegiul constituie baza muzicii vocale, citirea partiturilor instrumentale este o activitate legată intrinsec de studiul instrumental, de care este întru totul dependentă. În desfășurarea acestei activități se configurează legătura indisolubilă dintre procesul citirii și cel al execuției, iar modul în care ele se intercondiționează determină atingerea acelor cizelări atât de necesare actului interpretativ.

Așadar, putem vorbi de trei elemente esențiale ce constituie chintesența sonorizării muzicii instrumentale: **citire – execuție – interpretare**.

- **Citirea** – momentul apropierii de partitură, când se decodifică notația specifică muzicii.
- **Execuția** – acțiunea ce poate fi concomitentă sau ulterioară și care se manifestă prin acționarea sursei sonore.
- **Interpretarea** – pasibilă de a fi simultană citirii și execuției, constând în transmiterea unui mesaj.

Execuția și interpretarea pot fi consecutive citirii, aceasta din urmă constituind baza de pornire a primelor două, moment ce are loc numai atunci când deprinderile pianistice ating o anumită treaptă a perfecționării lor. În general, amintitele momente se petrec simultan și ele trebuie luate în considerare ca un sistem de sine stătător în care execuția primește un rol central și reprezintă însăși rațiunea de a fi a instrumentistului. La fel de adevărat este însă și faptul că aceste componente se realizează în funcție de capacitatea interpretului (elevului) de a și le însuși. Considerăm că pedagogia pianului se poate îmbunătăți prin acordarea importanței cuvenite dezvoltării aptitudinii de citire la prima vedere. Abilitatea de citire la prima vedere nu este un atribut genetic, ci o deprindere care se poate perfecționa. Nimeni nu se naște cu calitatea de a citi o partitură, cu sau fără instrument, acest lucru se învață și, ca orice deprindere, se poate perfecționa. Citirea partiturii de către orice instrumentist este o activitate ce nu poate fi neglijată

şi pe care o practică cu toţii. Capitolul de faţă îşi propune să analizeze şi să remarce rolul muzicii pentru pian la patru mâini în dezvoltarea citirii la prima vedere.

Prin abordarea acestui aspect al educaţiei muzicale, răspunderea profesorului se amplifică. El are datoria de a forma deprinderile de citire la prima vedere **individual** şi apoi în **duo pianistic**. Modul în care el va şti să selecteze literatura muzicală pentru diferitele nivele de dezvoltare şi tipuri de dificultăţi, va putea să stimuleze curiozitatea pentru cunoaşterea a noi şi noi partituri. Elevii care îşi vor dezvolta cu consecinţă această această abilitate vor avea acces nemijlocit la oricare dintre capodoperele muzicii instrumentale, vocale sau orchestrale. Acest lucru se va putea petrece cu certitudine, deoarece motivaţia preocupărilor îndreptate în acest sens este evidentă: prin citire se poate intra în lumea imaginilor sonore datorită participării personale şi în duo, fapt ce produce o stare de satisfacţie net superioară aceleia născute din activitatea pasivă de audiere a muzicii. Plăcerea împărtăşirii muzicii alături de profesor sau un coleg în cadrul duo-ului de pian îl va determina pe executant să dorească rezolvarea şi depăşirea tuturor dificultăţilor, pentru a se putea plasa într-o atmosferă creatoare. Un prim aspect se referă la legătura care se naşte între tipul de scriitură pianistică şi eficienţa actualizării procesului de citire în derularea sa. Este firesc ca o scriitură pianistică uşoară să se decodifice în mod corespunzător, pe când o partitură dificilă îşi va pune amprenta asupra articulării procesului respectiv care în funcţie de capacităţile executanţilor, va deveni mai mult sau mai puţin coerentă şi fluentă. Cursivitatea, indiferent de tempoul ales, constituie elementul care asigură în mod real perfecţionarea deprinderilor de citire la prima vedere. Acest lucru este mai greu de realizat în cadrul duo-ului de pian. Aici fiecare executant trebuie să aibă în vedere sincronizarea permanentă, chiar dacă nu a reuşit să respecte în totalitate textul. Pentru etapele de început este mai important „să meargă mai departe", să „nu se oprească" decât opriri dese justificate mai mult sau mai puţin. Acest „antrenament" îi va asigura în viitor atât solo cât şi în duo pianistic acea cursivitate, siguranţă şi naturaleţe în citirea la prima vedere.

Trebuie să subliniem comparativ câteva aspecte legate de tipuri de scriitură şi de strategia în abordarea citirii la prima vedere la două şi la patru mâini.

În primul caz, problema fundamentală a execuţiei pianistice este aşezarea pe claviatură. Pianul modern este astfel conceput ca distanţele dintre taste să permită mâinii cuprinderea a cel puţin unei octave. Dar pentru a utiliza întregul ambitus al pianului, mâna va trebui deplasată prin diverse procedee: de extindere a degetelor, de rulare pe vârfurile melodice sau de salturi pe claviatură. Partea spectaculoasă a pianisticii datorată prestaţiei de excepţie a virtuozilor pianului consta, pe de o parte, tocmai în abilitatea cu care stăpânesc abordarea unor salturi mari cu acea precizie şi naturaleţe de invidiat, iar pe de altă parte, prin mobilitatea mişcării degetelor până la atingerea unei virtuozităţi ameţitoare.

În al doilea caz, aşezarea pe claviatură este dată de scriitura pentru pian la patru mâini. Împărţirea în două registre reduce ambitusul claviaturii cât şi mărimea salturilor. Primo va avea o scriitură în care predomină în general cântul la unison iar secondo – formule de acompaniament.

Al doilea aspect are în vedere utilitatea practică a activităţii de citire la prima vedere. Ea constituie prima apropiere de lucrarea muzicală, adică de viitoarea realizare artistică. Privită din acest unghi, prioritatea ce se impune în activitatea de descifrare este aceea a redării extrem de corecte, în complexitatea sa, a textului muzical, altfel existând riscul de a se pierde din vedere acele elemente componente fără de care lucrarea respectivă nu mai este cea adevărată. Garanţia unei viitoare interpretări pianistice care să traducă toate capacităţile semantice ale complexului de semne din partitură constă, de aceea, într-o foarte exactă citire a partiturii.

Considerată ca o îndeletnicire elementară şi permanentă a fiecărui pianist, citirea la prima vedere constituie procedeul de bază al cunoaşterii capodoperelor muzicii prin contact nemijlocit. Ori de câte ori la baza activităţii iniţiate vor sta considerente, atât de ordin informativ (pentru subiectul sau subiecţii vizaţi) cât ţi instructiv (care îi revine pedagogului), vom şti că ne situăm în perimetrul pedagogiei. Dezvoltarea priceperilor şi deprinderilor necesare executării cu succes a citirii partiturilor pentru pian, pentru pian la patru mâini şi a partiturilor în general ţine atât de domeniul instrucţiei cât şi de cel al autoinstrucţiei.

În procesul instructiv pianistic, primul model şi totodată cel mai eficient stimul este, pentru fiecare discipol, profesorul său. Acesta este în măsură să determine la elevii săi o orientare afectiv – emoţională stabilă şi deosebit de constructivă pentru activitatea de descifrare a literaturii pentru pian la patru mâini.

Actualmente, în lumea muzicii, una dintre cele mai apreciate deprinderi este capacitatea de a citi la prima vedere. Un pianist trebuie să fie capabil să recepţioneze şi să reproducă muzica de la prima vedere.

Momentul în care poate să aibă loc prima încercare de citire la prima vedere nu este legat decât de cantitatea şi calitatea experienţelor pe care executanţii (ne referim la duo de pian) le au în domeniu. Dacă nivelul performanţelor lor tehnico – interpretative au căpătat contur şi se bazează pe cunoştinţe teoretice corect însuşite, acţiunea poate avea loc. Există muzică pentru pian la patru mâini suficient de simplă pentru ca, la o primă citire, să poată fi însuşită, căci pentru această fază îndemânările tehnice nu trebuie să depăşească nivelul incipient. Acesta şi este nivelul pe care îl presupunem ca punct de pornire pe calea descifrării de partituri, adică de la lucrări muzicale simple spre unele, din ce în ce mai complexe. Pe măsură ce lucrurile se complică, atenţia va fi tot mai intens solicitată pentru a depăşi dificultăţile de citire. Ceea ce este important în prima fază a actului de citire este ca semnele de pe hârtie să ne devină familiare, să fie recunoscute fără efort, ca făcând parte dintr-un sistem de comunicare, un limbaj ale cărui reguli gramaticale au fost învăţate şi fluent folosite. Nici un pianist nu va putea face faţă unei asemenea activităţi înainte de a se antrena în acest sens, fapt ce va duce, cu timpul, la apariţia instantanee a unei replici sonore a textului muzical în auzul intern. Ceea ce nu a fost parcurs decât cu privirea trebuie să se trensforme în reprezentări sonore, timp în care se stabilesc mental şi celelalte elemente componente ale textului: ritmul, intensitatea sonoră, tempo, etc. În cadrul desăvârşirii acestui act, distingem două etape:

Prima etapă ar fi aceea în care se stabilesc elementele ce vor rămâne stabile pe tot parcursul desfăşurării acestei activităţi:

- definirea stilului prin cunoaşterea compozitorului, a perioadei sale de creaţie din care face parte şi lucrarea respectivă;
- stabilirea tonalităţii şi verificarea atentă a schimbării acesteia;
- stabilirea tempo-ului, a pulsului specific, indicaţiile de metronom;

Toate acestea se vor fixa prin parcurgerea prealabilă, cu sporită atenţie a partiturii, ca şi când s-ar citi un text literar. În acest fel se stabileşte o primă legătură cu mesajul pe care îl conţine şi se pot reţine, mental, momentele ce dau viaţă acelei muzici.

În cazul muzicii pentru pian la patru mâini, partenerii vor parcurge mental atât scriitura de la primo cât şi de la secondo pentru a putea realiza mai eficient sincronizările.

În general la primo se va avea în vedere complexitatea partiturii, rolul elementului din sistem (de acompaniament, de cânt la unison, etc.). Iar la secondo, complexitatea acompaniamentului (basul alberti, basul lui Murky, etc.).

A doua etapă este determinată de activitatea în sine – adică executarea piesei – şi presupune urmărirea cu atenţie a tuturor semnelor grafice care apar în partitura destinată primo-ului sau secondo-ului:

- semne de dinamică;
- semne de agogică;
- simbolurile pentru accent, staccato, legato;
- indicaţii pentru diferitele schimbări propuse de compozitor;
- relaţionarea dintr primo şi secondo (preluarea de teme, tratări tematice, etc.)

În citirea la prima vedere a muzicii pentru pian la patru mâini, atât stabilitatea ritmică precum şi siguranţa armonică au un rol deosebit de important în fluenţa execuţiei. Această activitate are un randament mai mare când primo cunoaşte foarte bine partitura sa, în timp ce secondo, va face citire la prima vedere. Pentru început, în timp ce pianistul la primo va executa piesa în întregime, pianistul de la secondo va citi doar basul, în unison cu primo, la o a doua reluare a piesei, pianistul de la început va executa – prin acelaşi procedeu – doar discantul pentru ca, în final, acesta să execute ambele voci împreună cu pianistul de la primo. Apoi se vor adăuga şi celelalte voci, dacă ele există, urmărind cu atenţie ca pulsul muzicii să nu aibă de suferit, pianistul de la primo fiind un bun suport în acest sens, el cunoscând deja partitura. Pe tot parcursul acestei activităţi este necesar să i se fixeze pianistului de la secondo şi o serie de alte obiective, cum ar fi:

- abordare globală a textului muzical considerat ca un întreg, şi nu fragmentarea lui prin trecerea chinuită de la o măsură la alta;
- evidenţierea în mod natural a liniei melodice atunci când ea apare;
- schimbările de poziţie ale mâinilor să se petreacă în mod reflex, fără a fi necesară o concentrare exclusivă asupra acestei acţiuni, distrugând astfel atenţia de la scopul în sine;
- recunoaşterea acordurilor de bază ale armoniei – tonica, dominanta, acordul de septimă, etc. – simultan cu actul de sonorizare prin citire.

Sunt câteva obiective foarte importante de urmărit pentru ca activitatea de descifrare a partiturii să nu fie lipsită de conţinut. Aceasta, deoarece una din problemele serioase care copleşesc pianiştii în timpul citirii la prima vedere este şi tendinţa de a cânta de aşa manieră, de parcă descifrarea semnelor ar însemna doar o succesiune de note total lipsită de vreun conţinut ritmic şi, implicit, expresiv. Dar poate cea mai grea problemă în citirea la prima vedere la patru mâini, o constituie tentaţia de neînvins de a corecta în chiar timpul citirii o notă falsă sau un acord greşit. Repetarea pentru corectare poate fi una singură sau pot fi mai multe, efectul este însă acelaşi: de deteriorare a coerenţei, sincronizării şi, implicit a înţelesului textului muzical. Împotriva acestei tentaţii trebuie să se lupte cu tenacitate şi perseverenţă, înainte ca ea să se transforme într-un obicei, deoarece calitatea cea mai de seamă a unei citiri (am mai afirmat acest lucru) este cursivitatea ei şi pentru detalii mai puţin hotărâtoare pentru aspectul final al lucrării ca întreg (cum ar fi unele note de pasaj sau componente ale acordurilor – desigur, nu basul). Într-o

descifrare de partitură se poate omite executarea anumitor ornamente, a unor indicații dinamice, dar niciodată nu se va abandona cursivitatea ritmică. De asemenea, pot fi omise unele voci secundare sau subdiviziuni mărunte ale timpilor, dar nu se vor lăsa niciodată în suspensie timpii tari. Piesele la patru mâini prin structura lor ajută mult la menținerea, în mod controlat, a ritmului:

Edvard Grieg: *Dans Norvegian,* piesa la 4 mâini, (măs. 1-24) :

Aici, acomodarea la un partener cu care muzica se execută la același instrument, determină o serie de situații inedite. Nu numai că cei doi pianiști vor trebui să „respire" în același ritm, să atace tastele în același moment, dar va fi necesară acomodarea cu o nouă gândire despre abordarea instrumentului. Acum, fiecare dintre cei doi executanți au la dispoziție doar o jumătate

de claviatura iar pedalizarea o realizează doar unul dintre ei şi anume cel care execută partitura pianului secund (în mod logic, doar el îşi poate folosi piciorul drept). Toate acestea aduc îin actualitate momente deosebite, cu care atenţia executanţilor nu a fost confruntată încă. De asemenea, se impune o desăvârşită disciplinare a mişcăirilor corpului, a gesticii pianistice. Toate acestea vor determina perfecţionarea prin flexibilitate a gândirii muzicale, a atenţiei şi a sentimentului de răspundere.

Dar poate că cel mai important moment este acela în care se delimitează părţile corect realizate şi cele mai puţin reuşite din execuţia subiectului, concentrându-se apoi toată atenţia spre corectivele necesare. Acest lucru îl poate face însuşi executantul, dar ajutorul pedagogului va fi întotdeauna binevenit, deoarece el poate recomanda materialul prin care să fie antrenate tocmai acele deprinderi a căror lipsă conduce la eşuarea citirii la prima vedere. Citirea la prima vedere poate fi îmbunătăţită prin exerciţii pentru orientarea pe claviatură, cum ar fi:

- să caute cu ochii închişi toate DO-urile de pe claviatură sau jumătatea rezervată primo-ului sau secondo-ului,apoi toate FA-urile, mergând pe configuraţia celor trei clape negre;
- executarea acordurilor de MI major pe întinderea claviaturii fără a privi spre ea (scopul fiind folosirea alternativă şi a clapelor negre);
- facilitatea deplasărilor în octave (în timp ce subiectul execută citirea piesei, la un semn al profesorului continuă citirea cu o octavă mai sus – respectiv mai jos – până la comanda de revenire).

Nu putem încheia fără să ne referim în mod concret la aspectul sau direcţia de desfăşurare a pasajelor, suitoare sau coborâtoare, care depăşesc cu mult limitele portativului, fiind necesară utilizarea liniilor suplimentare. Pentru depăşirea problemelor pe care le creează momentul citirii unor asemenea partituri pentru pian la patru mâini, vom sugera tot metoda exerciţiului, prin parcurgerea fazelor amintite anterior şi, mai ales, prin depistarea punctelor vulnerabile ale citirii. Fiecare pianist trebuie să-şi formeze reflexele necesare citirii notelor scrise mult deasupra sau dedesubtul portativelor. Aceste reflexe se vor declanşa datorită fixării în memoria mentală şi vizuală a „aspectului" fiecărei note scrise pe mai mult de două liniuţe ajutătoare, ca rezultat al unor repetări conştiincioase, sistematizate şi atent controlate. Datorită înjumătăţirii claviaturii, literatura pentru pian la patru mâini cuprinde foarte multe texte cu note pe liniuţe suplimentare superioare şi inferioare. Am ales pentru exemplificare un fragment din **Dansurile Norvegiene**, de Eduard Grieg:

CD Sheet Music (tm) – Grieg – Norwegian Dances

Primo

CD Sheet Music (tm) – Grieg – Norwegian Dances

Secondo

Atingerea scopului de a deveni un bun cititor la prima vedere necesită abordarea unui repertoriu de lucrări din ce în ce mai complex, care, pe lângă problemele amintite mai sus, o adaugă şi pe aceea a stăpânirii unui câmp vizual foarte larg (**Lied cu şase variaţiuni op. 74, var. I**, de Ludwig van Beethoven):

VAR. I

FOCALIZARE

VEDERE PERIFERICĂ

În cazul textului din exemplul de mai sus, atenția va fi îndreptată prioritar asupra mâinii drepte, pentru ca expresivitatea și rolul ei conducător să vină în contrast cu planul mâinii stângi pe care ar trebui să-l zărim oarecum „cu coada ochiului". Așadar putem vorbi de o focalizare și de o vedere periferică.

Pentru a cuprinde cu privirea întregul ansamblu de planuri sonore este necesar să dispunem de o mare mobilitate a privirii și să ne preocupăm de lărgirea zonei sale periferice. Așa cum în cele mai multe dintre cazuri, în citirea la prima vedere apare un prim plan și un plan secundar, cvasi – acompaniament, tot așa, perspicacitatea vizuală va fi antrenată în a le urmări, pe unul cu o privire atent dirijată, celălalt rămânând în sarcina privirii periferice.

Astfel, pentru acei elevi care necesită o muncă mai susținută pentru dezvoltarea abilității de citire la prima vedere, este de mare ajutor mai întâi să citească un singur portativ, urmărindu-l însă și pe celălalt cu privirea periferică, și numai după aceea întregul text al compoziției. În acest fel, partea deja citită devine mult mai familiară și mai ușor de citit apoi în ansamblul tuturor componentelor textului muzical, prin atribuirea ei vederii periferice.

Odată cu progresul în descifrarea partiturii se va ajunge și la citirea unor lucrări ce cuprind o multitudine de subdiviziuni ritmice complexe, plaje tonale, măsuri alternative sau suprapuneri ale elementelor ritmice. Iată acum un exemplu despre modul în care nelimitatele posibilități ale pianului pot determina dezvoltarea scriiturii ce i se adresează. Paul Hindemith: Sonata pentru pian la patru mâini (partea a III – a) – fragment:

Primo

28

f *mf*

f

29

mf

30

ff

Secondo

28

mf *f*

29

mf

30

ff

Citirea la prima vedere este aşadar o deprindere şi nu un cadou genetic, acest lucru însemnând că nivelul ei performant se poate obţine şi menţine numai în condiţiile unei permanente şlefuiri prin aplicaţii practice. Conferind un anumit nivel dexterităţii tehnice, expresivităţii şi dăruirii pentru această muncă, deprinderile pentru citirea la prima vedere pot fi dezvoltate până la un nivel profesionist.

Subliniem că baza pe care se clădeşte tot acest edificiu trebuie să fie informarea cât mai complexă şi cât mai completă asupra istoriei muzicii, cu tot ce conţine ea.

Considerând abilitatea de a citi la prima vedere ca pe o sinteză a cunoaşterii teoretico – practice ridicată până la nivelul cel mai înalt posibil al perfecţionării ei, putem afirma că este o deprindere obligatorie pentru orice categorie de muzicieni. Profesia de pianist nu constă doar în învăţarea pe dinafară a unor piese şi şlefuirea lor în miile de faţete ale diamantului, ci ea înseamnă de asemenea şi capacitatea de a cânta într-un ansamblu - cameral sau orchestral - , de a acompania un solist sau un ansamblu (vocal sau instrumental). Dar poate că cel mai mult dintre toate înseamnă bucuria de a cânta împreună (duo-ul de pian), de a descoperi şi de a avea revelaţia noului, la care să se adauge satisfacţia pe care o poate aduce doar conştiinţa că, prin pian, orice muzică ne este la îndemână. Această permanentă stare activă devine incitantă şi deosebit de stimulatoare pentru minte, ureche şi corp, căci arta prin care avem acces la orice categorie de muzică revendică, mai mult decât oricare altă ocupaţie, entuziasmul şi dragostea noastră.

BIBLIOGRAFIE

ANOSOV, N. P. — *Citirea partiturilor simfonice*, Editura Muzicală Bucureşti, 1963.

BĂLAN, THEODOR — *Principii de pianistică*, Eidtura Muzicală Bucureşti, 1966.

CHIRODEA, LETIŢIA — *Pedagogia pianului din perspectiva citirii la prima vedere*, Editura Arpeggione, Cluj Napoca, 2003.

CUCOŞ, CONSTANTIN — *Pedagogia*, Editura Polirom, Iaşi, 1966.

DIACONU, CORNELIA — *Curs practic de citire a partiturilor simfonice*, Academia de Arte „George Enescu" – Iaşi.

DIACONU, CORNELIA — *Contribuţii la studiul citirii instrumentelor transpozitorii din oarchestra simfonică*, Academia de Arte „George Enescu" – Iaşi.

GREFIENS, VINICIUS — *Curs practic de citire de partituri*, Editura Muzicală, 1966.

NEUHAUS, H. G. — *Despre arta pianistică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1960.

PITIŞ, ANA & MINEI, IOANA — *Tratat de artă pianistică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982.

Implicațiile pianistice din perspectiva tehnicilor de acompaniament în colaborarea vioară – pian

Prof. drd. **Raluca Andreea Pânzariu**
Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă" Iași

Acompaniamentul pieselor de caracter sau de virtuozitate se finalizează prin evoluție scenică.

La un secol după apariția viorilor lui Stradivarius, Francois Tourte (1747 - 1835) este unul dintre cei mai renumiți constructori de arcușe. A stabilit dimensiunile actuale și a optimizat punctul de greutate, construind în jur de 5000 de arcușe care au fost adesea comparate ci viorile lui Stradivarius. Ele sunt ușoare, robuste și înlesnesc producerea unui sunet frumos. Cariera violonistică a lui Paganini ar fi de neconceput în absența acestora. Piesele de caracter și de virtuozitate aparținând compozitorilor violoniști nu pot fi abordate fără cunoașterea înnoirilor în tehnica violonistică, a stilului în care acești compozitori cântau la vioară, pentru că aici de relevă atmosfera, caracterul și implicit procedeele realizării în plan muzical. Menționez că nu trebuie confundată virtuozitatea propriu-zisă, care înglobează capacitațile tehnice de bază instrumentale, cu repertoriul consacrat.

Virtuozitatea este o caracteristică instrumentală în toate epocile stilistice, chiar dacă de fiecare dată ea se manifestă în forme specifice. Mozart nu este mai puțin virtuoz decât Sarasate sau Paganini, de asemenea întreaga generație a violoniștilor preclasici italieni, germani sau francezi. Ușurința exprimării muzicale, frumusețea sunetului, capacitățile dinamice, subtilitatea agogică fiind termenii general valabili prin care virtuozitatea se manifestă, chiar dacă istoria interpretării muzicale evidențiază momente în care ea reprezenta un scop în sine.

Conceput de către interpreți-compozitori în dorința diversificării repertoriului existent cu finalitate scenică imediată, o mare parte dintre aceste piese nu au rezistat timpului, fiind de o spectaculozitate și calitate îndoielnice. Există totuși lucrări care fac parte și azi din repertoriul marilor violoniști, care se studiază în școli; asupra cărora mă voi opri, pentru a pune în evidență responsabilitățile pianistului, diferențe sau interferențe cu repertoriul cameral sau solistic, pentru că ele nu pot fi concepute în afara acompaniamentului.

Piesa (fr.pièce, germ. Stück) este numele generic pentru o compoziție muzicală instrumentală sau vocală, de obicei miniaturală, de caracter. Din punct de vedere interpretativ și în cazul pieselor organizarea formei hotărăște structura și, având în vedere dimensiunile mai reduse, legătura între formă și structură devine mai evidentă. Putem regăsi în cadrul acestui gen de repertoriu organizări ale formelor tipice sau atipice *de sonată, lied, rondo, scherzo, vals,* evoluate stilistic față de epoca clasică, alături de forme tipice epocii romantice: *nocturnă, poloneză, romanță, baladă.* Există și cazuri în care se poate întâmpla ca din titlu piesa să suprapună două noțiuni formale diferite: *Vals scherzo* sau *Studiu în formă de vals, Scherzo-Tarantella;* termeni care în mod normal ar avea strict rolul de definire a organizării formale, dobândesc de data aceasta o valoare simbolică de sugerare a unei anumite atmosfere sau a unor caractere care se vor realizate, cunoașterea apartenenței și calităților inițiale fiind obligatorie.
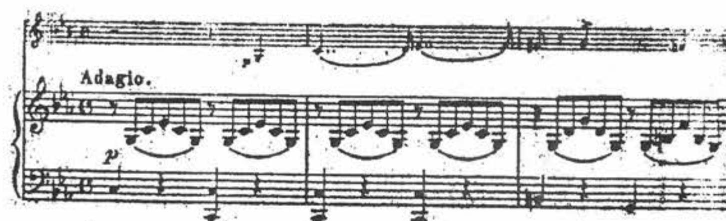
Niccolo Paganini (1782-1840) e violonistul de geniu căruia îi datorăm nu numai revoluționarea tehnicii acestui instrument, ci și redirecționarea evenimentului artistic interpretativ dinspre mediile private înspre marile săli de concert, cu altă audiență și rezonanță în plan social. Întreg repertoriul apărut în acest scop poartă amprenta înnoirilor tehnicii violonistice în literatura

de specialitate. Carl Guhr consemnează *fenomenul Paganini* în nenumărate articole şi cronici printre care amintim: *Über Paganini's Kunst der Violine* apărut la Frankfurt în 1829. În analiza tehnicii paganiniene el aminteşte: poziţia braţelor şi a corpului, tehnicile de arcuş, flageoletele naturale simple şi duble, pizzicate simple cu ambele mâini combinate cu arcuşul, sau lucrările scrise pe coarda sol, elemente de bază care au ajutat următoarele generaţii de violonişti în înţelegerea tehnicilor specifice repertoriului. Pianistul este dator să le recunoască în plan auditiv din perspectiva colaborării între cele două instrumente sau a comunicării prin gesturi interpretative. Discursul pianistic în lucrările lui Paganini se încadrează în aria tipică acompaniamentului, care punctează armonic evoluţia solistică a viorii (acorduri sau arpegii, cu mici episoade în care există dublări pianistice ale partiturii viorii). Nu se poate vorbi în acest context de prezenţa unor dificultăţi ale execuţiei pianistice în plan tehnic propriu-zis, ci numai în planul urmăririi auditive a partenerului.

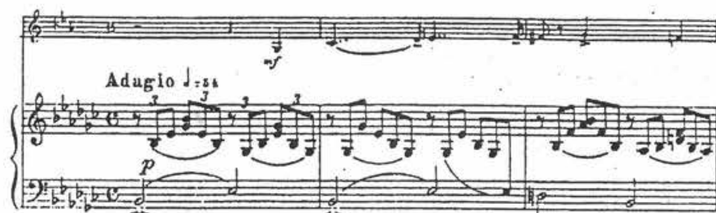
Din punctul de vedere al organizării formei, piesele lui Paganini nu depăşesc variaţiunile pe diferite teme din opere cum ar fi: *Dansul vrăjitoarelor* pe o temă din baletul *Il Noce di Benvenuto* de Süssmayr, *Nel cor piu non mi sento* din *La bella Molinara* de Giovanni Paisiello, *God save the King* pe tema imnului naţional al Prusiei, *La Carmangnola* pe tema unui cântec revoluţionar, *Fantezia Moise* sau rondo-ul *Moto Perpetuo.*

Întâlnim în practica lor, în schimb, variante ale acompaniamentului care nu aparţin compozitorului, mult prea încărcate din punct de vedere pianistic.

a. Ex. Variaţiuni *Moise* ediţie Wilhelmj.



b. Ediţie V. Bezekirskoi



În opinia noastră este bine să ne alegem variantele de acompaniament care să pună vioara

în evidență.

După dispariția lui Paganini, impactul fenomenal pe care l-a avut asupra tehnicii, asupra repertoriului și în formarea publicului de concert este dovedit prin apariția altor interpreți compozitori, dornici de egalare și depășire ale performanțelor acestuia. Henryk Wieniawski, (1853-1880) și Pablo de Sarasate (1844-1908) sunt doi dintre următorii reprezentanți ai acestei etape ale căror piese se regăsesc și astăzi în programele recitalurilor și în repertoriul studenților violoniști, care aduc un plus de culoare și varietate repertoriului, prin apartenența la școlile naționale respective.

Henryk Wieniawski (1835-1880) era un interpret de intens temperament emoțional, cu un ton cald, substanțial și fin nuanțat, într-o manieră virtuoză, care combină muzicalitatea cu bunul gust, după cum remarcau atât colegii violoniști cât și cronicarii vremii. Preocupările lui merg într-o simbioză perfectă cu cariera solistică și pedagogică. Prima *Poloneză* în Re major este scrisă la vârsta de 18 ani și argumentează ideea că studiul acestor lucrări se pornește în egală măsură din ambele direcții: analizând atât interpretul cât și compozitorul. Prin *Polonezele* op.4 în Re major și op.21 în La major el își justifică apartenența la școala națională. *Polonezele* provin din dansuri populare care aveau un caracter maiestuos sărbătoresc, în măsura de 3/4. Conturul ritmic este realizat de formule caracteristice. Lucrările sunt înrudite cu cele ale lui Frèdèric Chopin, în creația căruia polonezele devin piese de caracter. Dacă acompaniamentele lui Paganini punctau armonic linia solistică, dându-i răgaz în desfășurarea tumultoasă, în cazul Wieniawski, în afara acompaniamentelor propriu-zise în ritmuri caracteristice, pianul își diversifică planul acompaniamentului contrapunctând tema viorii ca în *Scherzo Tarantella* sau fiind investit chiar cu solo-uri tematice, în cazul *Polonezelor.*

Scherzo Tarantella respectă structura romantică a scherzo-ului cu două trio-uri, având ca bază ritmică mișcarea de trei optimi în cadrul măsurii de 6/8 atât de caracteristică. Articulația care trebuie pusă de acord între cele două instrumente având la bază frecvența trioletelor, trebuie să sugereze prezența chitarelor sau castagnetelor în formațiile care acompaniau odinioară dansul. În al doilea trio *Cantabile (a* tempo) pianul contrapunctează pe două voci linia melodică a viorii.

Polonezele lui Wieniavski fac din pian un partener aproape egal, prin implicări tematice, dialoguri sau acompaniamente, dar hotărâtoare înspre direcția acompaniamentului sunt proporțiile în care cele trei coordonate se materializează.

Pablo de Sarasate (1844-1908) face parte din pleiada interpreților compozitori și este reprezentant al Școlii naționale spaniole, discipol indirect al lui Paganini. El este violonistul căruia Eduard Lalo i-a dedicat *Simfonia Spaniolă,* iar Max Bruch *Concertul* nr.2 și *Fantezia Scoțiană.* Colaborarea lui cu compozitorii și interpreții reiese din nenumăratele lucrări pe care le-a dedicat sau i-au fost dedicate. Putem aminti în acest sens *Rondo capricioso in stil spaniol* și *Concertul* în La major și în si minor pe care Saint-Saëns i le-a dedicat, recunoscând că "Sarasate mi-a dat sfaturi atât de prețioase, grație cărora se datorește în mare parte succesul pe care această operă l-a obținut".[36]

Stilul lui interpretativ reiese din caracterizarea pe care i-o face marele violonist și profesor Leopold Auer: "Am fost impresionat de frumusețea și puritatea cristalină a tonului său. Maestru al unei tehnici perfecte pentru ambele mâini, el cânta fără nici un efort, atingând coardele cu un arcuș magic într-o manieră care părea a nu fi terestră .... Sarasate folosea numai stacatto-ul volant, nu prea rapid, dar infinit de grațios", iar Karl Flesch, întregind acest tablou, găsește explicația sunetului deosebit de frumos al lui Sarasate într-o combinație a unui vibrato puțin mai

---

[36] Angel Sagardia, *Sarasate,* Editura Muzicală, București, 1977, p. 36.

larg decât se obişnuia până atunci şi plasarea trăsăturii de arcuş exact între tastieră şi căluş, într-o nuanţă care nu depăşea *mezzo forte*.

Compozitor inspirat, Sarasate a dăruit repertoriului violonistic piese de referinţă în domeniul concertant de virtuozitate: *Capriciul basc, Zappateado, Malaguena, Habanera Romanţa Andaluză, Zigeunerweisen, Introducere şi tarantelă, Fantezia Carmen.*

Desigur, o parte dintre ele au fost redactate în prima variantă pentru vioară şi orchestră (Zigeunerweisen şi Fantezia Carmen), altele în variantă cu pian, circulaţia lor, azi, în sălile de concerte, producându-se în ambele variante, poate aceea cu pian realizându-se mai des.

Apartenenţa la Şcoala naţională spaniolă se reliefează în cazul lui Sarasate tocmai prin structurile ritmice ale acompaniamentelor. Caracterul dansant este dat chiar din titlu sau se subînţelege din structurile ritmice, întreaga diversitate a acestor lucrări provenind din dansurile tradiţionale spaniole care au la bază *flamenco,* o combinaţie între muzica şi dansurile spaniole existente, cu dansurile aduse de către ţigani. Acesta exista în trei variante: vocal, dansant şi chitaristic, caracteristica structurală cea mai importantă a lui o reprezintă ritmul care, în cazul dansului este corelat cu mişcarea. *Zapateado-ul* realizează accentuarea specifică cu ajutorul picioarelor, nu cu a castagnetelor sau a tamburinei. Tot din flamenco sunt derivate apoi, în funcţie de zone, şi tangoul, malaguena şi habanera.

Astfel, prin accentuările specifice, întreaga creaţie a pieselor lui Sarasate se afiliază unui caracter dansant. *Romanţa Andaluză* op. 22, deşi apare într-un tempo mai liniştit, romanţa, în accepţiunea strictă terminologică definind o piesă vocală de mici dimensiuni interpretată de un solist cu acompaniament, poartă şi ea amprenta dansului, realizată tocmai prin acompaniamentul ritmat.

Fritz Kreisler (1875-1962), violonist născut în Austria, s-a remarcat în turneele pe care le-a realizat timp de 60 de ani în toată lumea printr-un vibrato expresiv pe care îl utiliza şi în pasaje de virtuozitate nu numai în cantilene, prin aceasta deosebindu-se de violoniştii proveniţi din şcoala germană, elevi ai lui Joseph Joachim. A studiat şi compoziţia cu Leo Delibes, iar dintre cele 45 de lucrări aparţinând unor genuri muzicale diferite, piesele pentru vioară sunt des auzite în sălile de concert. Dintre acestea, la loc de cinste stau aşa numitele *transcripţii* după manuscrise clasice: Pugnani, Porpora, Padre Martini, Louis Couperin. "Lectura cronicilor de concert în perioada de apogeu a acestor manuscrise clasice, lasă să se întrevadă o admiraţie mişcător de unanimă a criticii şi a marelui public"... reproşându-i-se că a avut prostul gust ca alături de acestea să cânte propriile compoziţii: *Capriciul vienez, Tamburina chinezească* sau *Amărăciuni în dragoste* (unul dintre cele trei dansuri vieneze publicate cu câtiva ani înainte sub semnătura lui Lanner). Adevărul asupra acestor transcripţii a ieşit la iveală doar atunci când un alt violonist a încercat să publice aceleaşi teme cu acompaniamentul schimbat, moment în care *adevăratul autor* Fritz Kreisler (tot ce era atribuit lui Pugnani, Couperin era pură fantezie) a avut ocazia să-l demaşte pe proaspătul autor şi să obţină distrugerea respectivelor ediţii. Deci aceste piese îi aparţin în totalitate iar în 1935 în cadral unui interviu dat criticului new-yorkez Olin Downes, el mărturiseşte fără ezitare că "toată seria intitulată *Classical manuscipt* este compusă de mine în afară de primele opt măsuri din *Chanson Louis XIII* de Louis Couperin".[37] Ele au fost concepute din dorinţa îmbogăţirii repertoriului, iar prudenţa care l-a oprit să semneze cu numele său provenea din faptul că nu dorea repetarea numelui lui pe afişele de concert şi din riscul severelor aprecieri pe care criticii le aveau la adresa virtuozilor compozitori la începutul carierei. Astfel numele pe care le-a ales cu grijă nu erau cunoscute la vremea respectivă, existând doar în stare de paragrafe în lucrări documentare.

[37] Marc Pincherle, *Lumea virtuozilor*, Editura muzicală, Bucureşti, 1968, pag. 82.

Forma în care sunt scrise aceste piese este de variaţiuni sau rondo. Practica aparţine epocii romantice când compozitorii erau adesea solicitaţi să scrie astfel de variaţiuni ornamentale pe teme date. Tema era în general bipartită simplă cu o mică repriză, având un contur evident în plan melodic, armonic şi ritmic, factorul tonal rămânând neschimbat.

Tartini-Kreisler face parte din această categorie în care rolul acompaniamentului pe care pianul îl realizează este de factură armonică, în foarte puţine cazuri existând mici imitaţii între vioară şi pian (în cadrul temei şi ultimei variaţiuni, a treia). Variaţiunea a doua diferă prin articulaţia mai scurtă şi reliefarea temei în vocea superioară a acompaniamentului, în paralelism cu vioara, care de data aceasta o prezintă în polifonie latentă.

Pugnani-Kreisler este un rondo cu introducere lentă al cărui acompaniament este tot de factură armonică. În cadrul rondo-ului, de fiecare dată, cupletele dau viorii ocazia unor cadenţe de virtuozitate pe o pedală sau un tremolo al pianului, variantă de acompaniament des utilizată în epoca romantică mai ales în reducţiile concertelor pentru vioară. Există şi aici mici paralelisme tematice între vioară şi pian care se regăsesc în cadrul refrenului.

Cele trei *Vechi dansuri vieneze: Frumosul rosmarin, Amărăciuni în dragoste* şi *Cântec de dragoste* sunt valsuri în 3/4 bazate pe o serie de melodii care apar în contrast dinamic. Acompaniamentul este simplu, format dintr-un bas şi o succesiune de două acorduri, cu un accent şi o mică întârziere a timpului 2, respectând caracteristica valsului vienez.

Mult discutate atât din punct de vedere al valorii cât şi al educaţiei stilistice pe care o oferă, aceste piese rămân mărturia fidelă a unui compozitor şi a unei epoci interpretative. Dacă facem o comparaţie interpretativă între un mare virtuoz (pentru că ele fac şi astăzi parte din repertoriul marilor violonişti) şi varianta compozitorului, în ultima vom remarca: "o spontaneitate, o vioiciune, un farmec al sonorităţii, o vivacitate în accentuare, pe care nimeni nu pare să le posede în asemenea măsură şi care conferă valoare şi celei mai naive piese... fiind foarte greu să separi opera de interpret şi să apreciezi valoarea în sine a acestei muzici.

Ceea ce am realizat aici nu este o enumerare a pieselor, ci prezentarea unor cazuri întâlnite, a structurii acompaniamentului, urmând să explic în cele ce urmează modalităţi de abordare şi problematica implicării auzului în colaborarea dintre cei doi interpreţi, definind tematica, atmosfera, caracterul.

La acest nivel repertorial termenul de *acompaniator* este conform cu realitatea, pentru că în cazul pieselor de virtuozitate implicarea pianistului cere o urmărire atentă a partenerului, violonistul hotărând aici în proporţie mult mai mare strategia interpretativă, decât în cazul sonatelor. Cel mai frecvent, această colaborare cere pianistului o disponibilitate ritmică absolută, îmbinată cu tehnici de punctare armonică, timbrală, asociate perfect cu demersul violonistului, *însă fără ca acesta să poată determina strategia sau evoluţia procesului interpretativ.*

Decizii pianistice importante în construcţia tensiunilor interioare, armonice, timbrale sau dinamice de structurare prin apariţii tematice sau dezvoltări motivice dialogale sunt greu de găsit în cadrul acestui tip de repertoriu. Acolo unde există implicare semnificativă pianistică ea este de domeniul solo-urilor sau dialogurilor, după cum am văzut în cazul *Polonezelor* lui Wieniawski, acestea fiind printre puţinele exemple care evidenţiază o asemenea colaborare.

În cazul de faţă importantă este hotărârea solistului, legată de caracterul piesei, la acest nivel diferenţele chiar pe secţiuni foarte restrânse legate de tempo şi implicit de articulaţie, determinând mari fluctuaţii pe care pianistul trebuie să le urmărească.

Deşi în rezolvarea interpretativă a acestor piese ar trebui să existe întotdeauna o logică interioară a desfăşurării, am întâlnit şi violonişti a căror preocupare de bază consta în rezolvarea dificultăţilor tehnice instrumentale. În ambele situaţii (chiar dacă acea logică există şi se
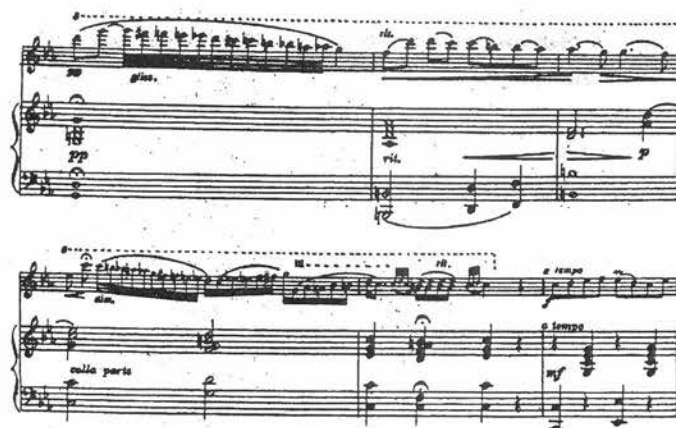
manifestă) se cere pianistului nu numai o foarte bună cunoaştere a partiturii violonistice ci şi a limitelor temporale în care fiecare partener este capabil să realizeze pasajele dificile cu: salturi, flageoleţi, treceri peste corzi, pizzicate în tempo-uri foarte mari în combinaţii ale mîinilor. Ritmul acompaniamentului trebuie să se adapteze la puncte tehnice de sprijin pe anumite sunete, care răspund de altfel perfect organizării muzicale, scoţând execuţia de sub imperiul dominator al metronomului. Recunoaşterea schimbului sau vitezei arcuşului, a poziţiilor, a tipurilor vibratoului din care, la un moment dat, violonistul este capabil să sugereze un nou tempo, este absolut necesară pentru că aceste elemente tehnice violonistice comunică pianistului modalitatea de continuare a discursului muzical. *Iată încă un moment în care citirea la prima vedere nu poate fi suficientă în elaborarea unui discurs de acompaniament coerent.* Desigur, în cazul acompaniatorilor mai experimentaţi, colaborarea se ridică în planul artistic de la prima variantă, dar aceasta nu este suficientă în reliefarea împreună a sensului muzical.

Dacă până acum rolul auzului era menit să medieze colaborarea celor doi instrumentişti, în cazul de faţă acesta se combină obligatoriu cu un anumit contact vizual în colaborarea interpreţilor. Pe aceste coordonate, *elemente surpriză* se întâlnesc la fiecare pas şi determină reacţii foarte rapide în plan instrumental (pianistic), menite să asigure coerenţa discursului şi expresiei muzicale.
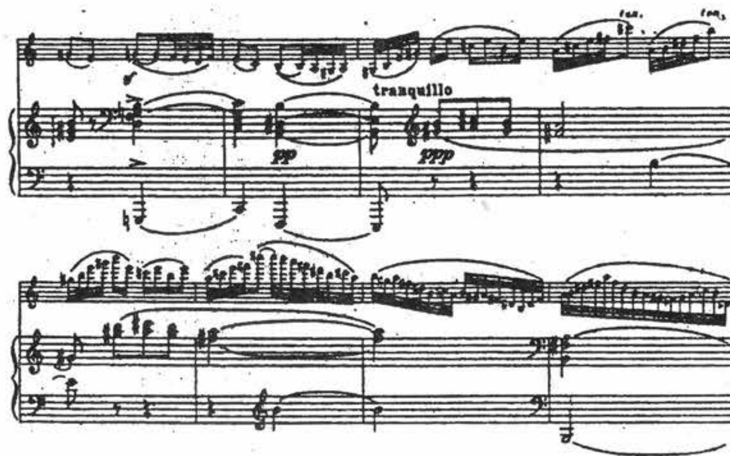
Astfel întregul arsenal de cadenţe, ca primă fază a libertăţii în acest domeniu, întâlnite mai ales în părţile introductive ale pieselor, necesită din partea acompaniatorului o deosebită atenţie în urmărirea părţii solistice.

a libertăţile pe cadenţe şi agogica în diferite cornbinaţii dinamice.
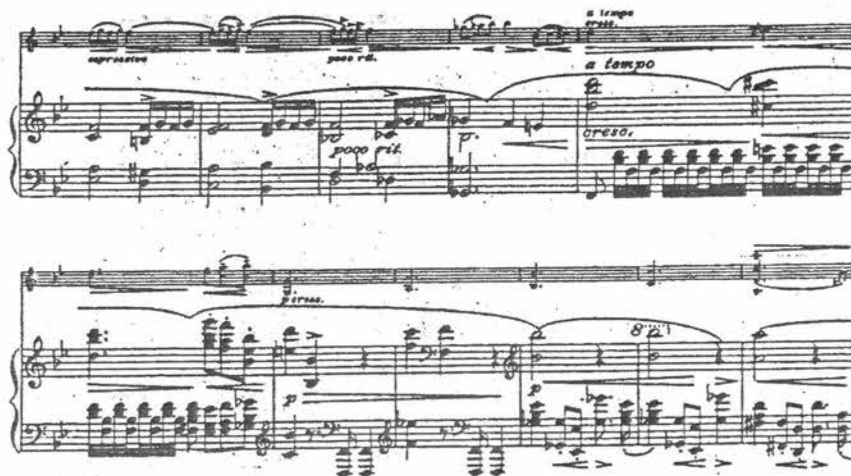
Ex. Sarasate - *Zigeunerweisen*



Ex. Saint-Saëns - Introducere şi Rondo Capricioso



Ex. Henryk Wieniawski *Legenda* (final)
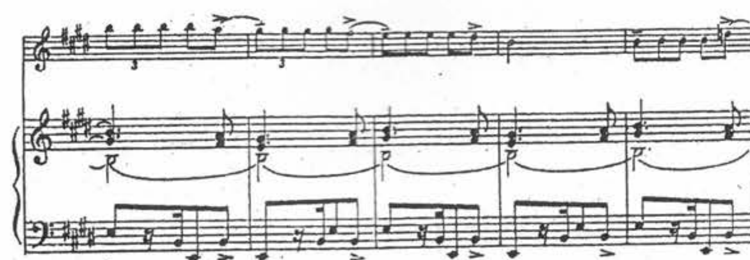


b. Caracterul ritmic, inspirat de diferite dansuri, reprezintă a doua latură a libertăților permise de acest repertoriu.
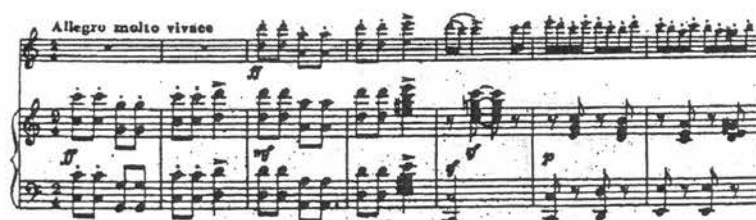
Urmărirea liniei melodice, coroanele, opririle de după cadențe, atacurile, gândirea pe anumite valori ritmice mari sau mici, prelungirea sau scurtarea unor timpi, accentele, articulația scurt-lung, gândirea agogică în logica interioară a pulsației ritmice sunt absolut obligatorii, stabilind și reliefând caracterul.

Exemple care, prin accentuări, se afiliază unor forme de dans:
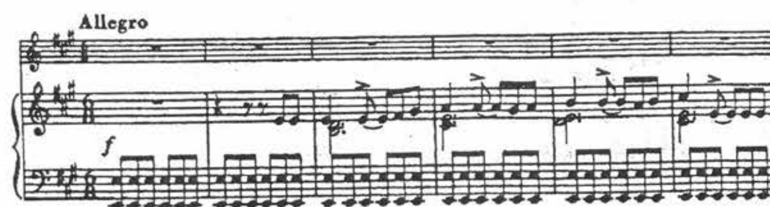
Ex. Saint-Saëns – *Havaneza*
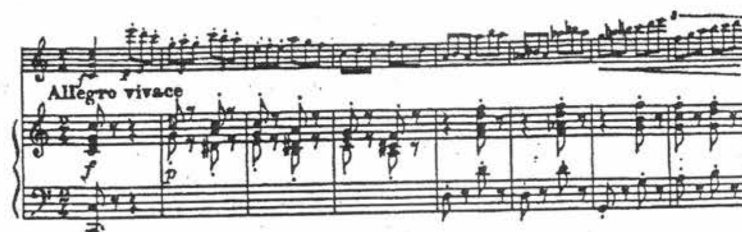


Ex. Sarasate - *Zigeunerweisen* (ceardaş)
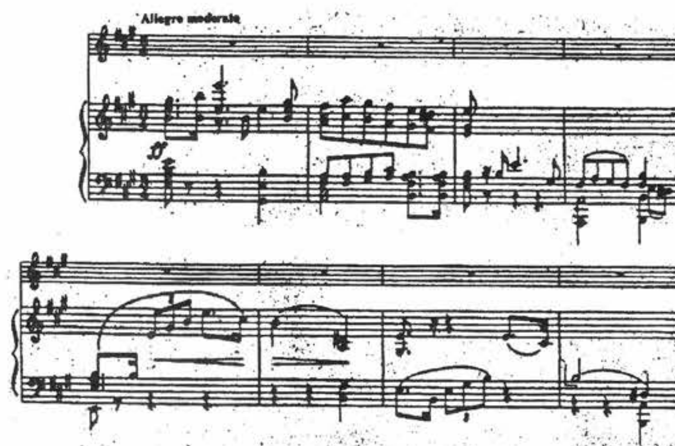


Zappateado
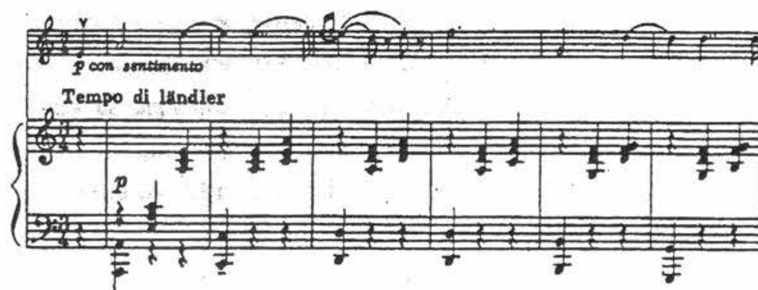


Tarantella



Wieniawski – *Poloneza*



Kreisler - *Dansuri vieneze* (valsuri sau ländler)



În acest context, pianistul participă în mod nemijlocit ca interpret în definirea actului muzical? Uneori mai mult, alteori mai puțin, cerințele fiind hotarâte în exclusivitate de scriitură, prin modalitatea de organizare a formei, prin asociații privind originea materialului melodic sau ritmic. Răspunzând totuși afirmativ, putem argumenta participarea acestuia chiar și numai prin discreția cu care el se manifestă, prin calitatea de adaptare la toți parametrii tehnici interpretativi ai violonistului, prin componenta non metronomică în reliefarea caracterului, prin ritmul acompaniamentului, prin capacitățile timbrale și coloristice ale prestației lui.

O punere în evidență, din punct de vedere interpretativ, nu trebuie neapărat să se refere numai la *cantitatea de note* prezente în partitura pianistului sau la dificultățile tehnice pe care acesta le are de trecut, responsabilități primordiale, în acest caz, vizând reliefarea atmosferei sau a caracterului pieselor.

Pianistul acompaniator trebuie să dovedească o deplină însușire a întregii partituri, pentru ca în timpul execuției să urmărească preferențial evoluția violonistului, observând fiecare amănunt. Pentru reușita unui bun acompaniament, în timpul repetițiilor, pianistul își va propune să cunoască varianta optimă de asociere a prestației lui cu capacitățile muzicale și tehnice ale solistului. În acest sens, reacțiile foarte rapide în plan pianistic sunt de la sine înțelese și decurg întotdeauna dintr-o previziune interpretativă, pentru că nu este suficient, în aceste cazuri, să știm ce avem de făcut, să ne imaginăm în permanență ce ar putea să urmeze în funcție de ceea ce s-a cântat, în virtutea logicii muzicale mai sus amintite, ci să putem imagina strategii multiple ale desfășurării interpretative. Astfel, *se întâmplă* să apară o variantă, de exemplu a unei coroane, a unui arcuș puțin mai lung, a unei nuanțe mai mici sau mai mari decât în cadrul repetiției, care, la rândul ei, pe moment, să genereze alte strategii și alte variante posibile, toate adevărate în plan

muzical.

Există pe acest repertoriu parametri interpretativi care diferă, mai mult decât în cazul repertoriului de sonate, de la un partener la altul, de la o variantă la alta. Timpul în care se desfăşoară fiind mult mai scurt, necesită judecăţi clare, hotărâte şi reacţii în consecinţă.

BIBLIOGRAFIE

Berger, Wilhelm Georg - *Ghid pentru muzică instrumentală de cameră*, Editura muzicală, Bucureşti, 1965.

Ion, Sârbu – *Vioara şi maeştrii ei*, Editura Porto Franco, Galaţi, 1994.

Vancea, Zeno – *Dicţionar de termeni muzicali* , Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1984.

Marc, Pincherle – *Lumea Virtuozilor*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968.

Cosma, Viorel – *George Enescu pianist acompaniator, Cercetări de muzicologie*, Conservatorul de muzică C. Porumbescu, Bucureşti, vol. 3, 1971.

Balan, George – *Deschideri spre lumea muzicii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.

Bentoiu, Pascal – *Imagine şi sens*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1971.

CONCERTUL PENTRU TROMPETĂ ŞI ORCHESTRĂ DE ALEXANDR ARUTIUNIAN

Prof. **Sergiu Sandu**
Colegiul National de Arta "Octav Bancila" Iasi

Viaţa muzicală în Armenia are o lungă şi distinsă istorie, dar a devenit cunoscută publicului din vest doar relativ recent. Printre compozitorii secolului al XX-lea care au reuşit să îmbine caracteristicile stilului naţional armean şi tradiţia clasică europeană, se numără Aram Haciaturian şi Alexandr Arutiunian.

Alexandr Arutunian s-a născut în 1920 în Erevan. Este unul dintre cei mai cunoscuţi şi respectaţi compozitori ai acestei ţări. A studiat compoziţie şi pian la Conservatorul Komitas din Erevan şi şi-a continuat studiile la Moscova din 1946 până în 1948. Se întoarce la Erevan în 1954, fiind numit profesor de compoziţie la Conservator şi director artistic al Orchestrei filarmonice a Armeniei. În 1960 a primit titlul de Artist al Poporului.

În 2005, aniversarea împlinirii a 85 de ani a fost sărbătorită la Erevan şi la Londra printr-o serie de concerte omagiale.

Alexandr Arutiunian a rămas permanent în legătură cu marii compozitori şi muzicieni ai fostei Uniuni Sovietice dar şi ai lumii, de la Aram Haciaturian la Dimitri Sostakovici, de la Mstislav Rostropovici la Benjamin Britten. Creaţia sa cuprinde numeroase lucrări simfonice, solo şi pentru muzică de cameră, lucrări inspirate de subiecte specifice armeniene (Cantată despre ţara mea natală, Poveşti ale poporului armean, Din ţara mea natală, Rapsodiile armene), precum şi un număr impresionant de concerte, pentru diverse instrumente cum ar fi pian, corn, oboi, flaut şi mai ales trompetă. Concertul pentru trompetă şi orchestră este cel care i-a adus renumele internaţional. A fost compus în 1943, în timpul celui de-al doilea război mondial pentru un student al marelui trompetist Tabakov din Moscova, care fusese numit trompetist principal al orchestrei operei din Erevan şi care ar fi trebuit să susţină şi premiera acestui concert dacă nu ar fi fost ucis în timpul războiului. Concertul a trebuit să mai aştepte câţiva ani, până în 1950, când Timofei Dokşiţer avea să îl includă în repertoriul său solistic, făcându-l cunoscut în întreaga lume.

Stilul său componistic este o îmbinare elegantă de elemente clasice şi romantice, fiind caracterizat printr-o abordare spontană a tezaurului cultural aparţinând poporului armean, relevând cu pricepere potenţialul imens al stilului melodic naţional şi energiile ritmurilor sale. Alexandr Ariutunian şi-a cristalizat stilul ca răspuns la curentul vitalist din arta sovietică postbelică, ceeea ce a condiţionat anumite aspecte din muzica sa: menţinerea secvenţei clasice de mişcări contrastante, utilizarea formelor şi genurilor baroce, în special a suitei şi concertului. Principiul concertant influenţează nu numai concertele şi lucrările orchestrale şi camerale dar şi opera sa intitulată Sayat-Nova (1967). Limbajul melodic al compozitorului îşi are rădăcinile în caracterul melodic naţional, muzica sa fiind în acelaşi timp expresivă, sentimentală, nostalgică şi ironică.

Deşi stilul său a evoluat continuu, se pot distinge câteva perioade distincte în creaţia lui Alexandr Arutiunian. Astfel, lucrările din anii '40-'50 sunt caracterizate prin dezvoltări tematice şi combinaţii secvenţiale de structuri mari, ceea ce contribuie la crearea unui grad înalt de intensitate emoţională. Aceste creaţii, care includ Uvertura festivă, Simfonia şi Concertino pentru

pian, continuă tradiția lui Aram Haciaturian prin modul în care reușesc să alăture un stil extrem de colorat și decorativ cu un sentiment de profund tragism.

În anii '60-'70 elementele dramatice sunt abandonate în favoarea clarității diatonice, remarcându-se concomitent o orientare către formele clasice. Pe lângă opera Sayat-Nova, cea mai importantă lucrare compusă în această perioadă, mai sunt incluse aici câteva lucrări în stil neoclasic, cum ar fi mai multe simfoniette, concertul pentru corn și Variațiunile pentru trompetă și orchestră.

Perioada '80-'90 este caracterizată prin sinteză stilistică. Concertele pentru trombon și tubă și concertul pentru vioară „Armenia – 88" definesc un stil în care se îmbină echilibrat retorica barocului, forma clasică și paleta armonică romantică.
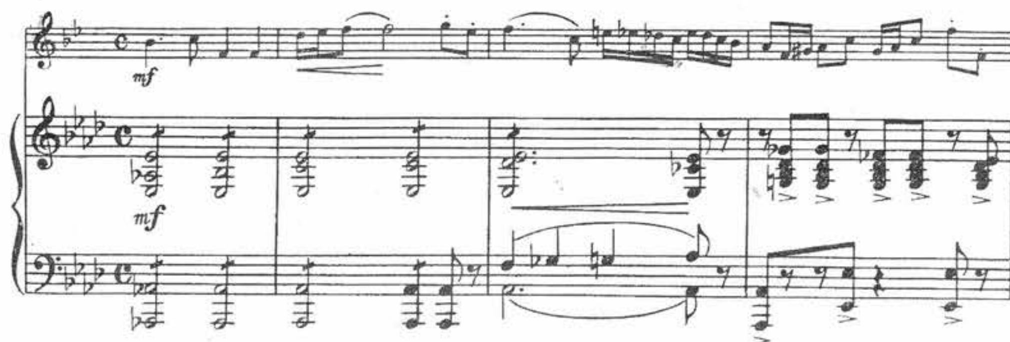
Deși stilul componistic al lui Alexandr Arutunian poate fi considerat tradițional, imaginația sa armonică și melodică se inspiră din resursele profunde ale culturii muzicale populare armene, conferindu-i o identitate muzicală specială. Muzica sa alternează reflecții impresioniste deosebit de frumoase și ritmuri populare dansante, lucrările sale vulcanice și sentimentale fiind considerate irezistibile de către criticii din întreaga lume.

Concertul pentru trompetă și orchestră în la bemol major este construit pe principiile clasice ale formei de sonată, surprinzător pentru un compozitor al secolului XX. Forma de sonată, tipică pentru partea întâi din concertul și genul de sonată clasică este însă transformată de compozitor pentru a se adapta necesităților și intențiilor sale de alcătui un discurs muzical expresiv. Astfel, compozitorul înlocuiește expoziția de orchestră, obișnuită la concertele clasice, cu o introducere dramatică, de factură improvizatorică, considerând probabil inutilă dubla expunere a materialului tematic. Instrumentul solist este introdus chiar din a doua măsură, și se impune definitiv ca personaj principal în desfășurarea muzicală ce va urma. Melodia interpretată de trompetă, ad libitum, în registrul acut, are un caracter de semnal ce anunță zbuciumul evenimentelor pe care le vom descoperi treptat pe parcursul concertului.
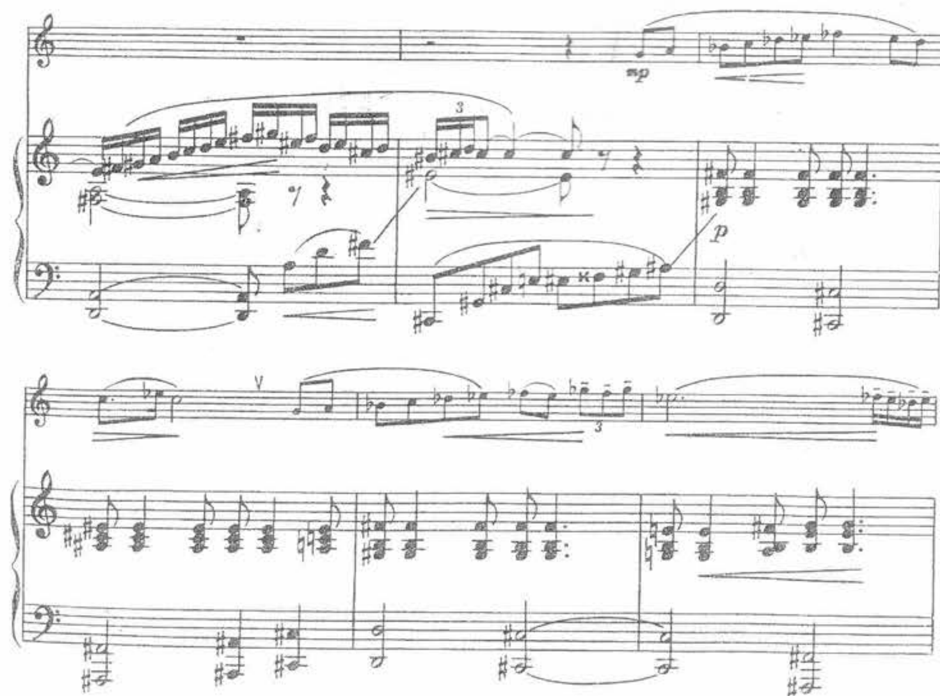


De la bun început, compozitorul își rezervă dreptul de nu se încadra în rigurozitatea tonalității. Fără nici o alterație impusă la cheie, introducerea oscilează între diferite tonici (sol minor, do minor, si bemol major) profitând de pedala pe nota mi bemol menținută în tremolo de orchestră, pentru a se opri provizoriu pe Si bemol major, la final, înainte de a ataca expunerea temei întâi. Ca dinamică, în introducere se utilizează întreaga paletă de nuanțe de la piano (de fiecare dată apărând brusc, pentru a contrabalansa momentele de forte care îl preced), până la fortissimo.

Preluând fraza solistului din debutul introducerii, orchestra deschide concertul propriu-zis, cu o scriitură omofonă compactă, dar în același timp contrastând timbral. Această frază începe în măsură de 5/4 pentru a trece apoi în 3/4, deși pulsația este adesea întreruptă de sincope. Ultimele două măsuri ale acestei fraze pregătesc intrarea solistului, care expune tema întâi în măsură de patru pătrimi și în tonalitatea la bemol major.
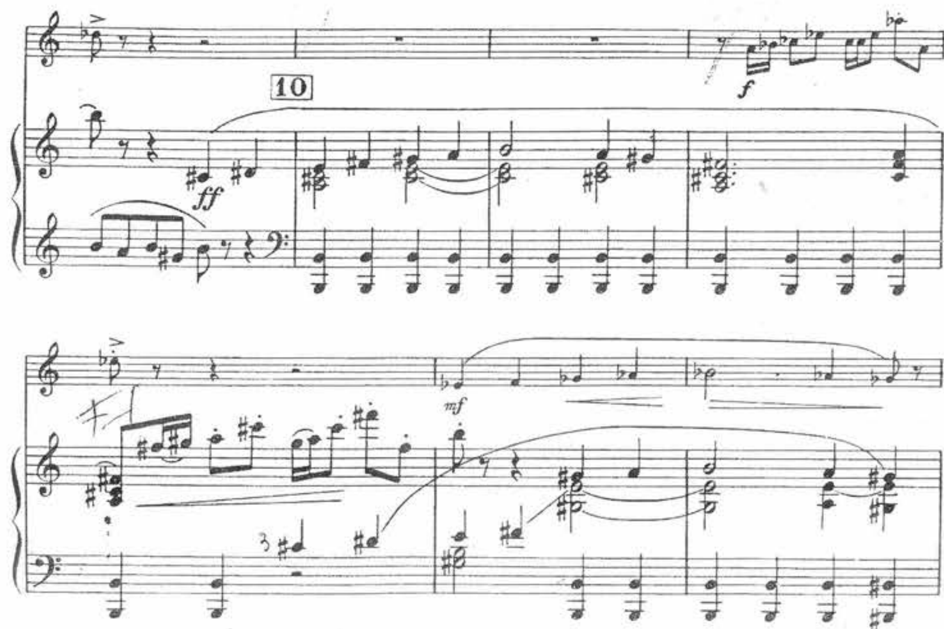


Ceea ce este remarcabil la această temă este energia sa ritmică care îi dă şi caracterul dansant. Inspirată din folclorul armean, fraza are drept element ritmic definitoriu optimea cu două şaisprezecimi, formulă generatoare pentru un adevărat travaliu tematic de-a lungul întregii secţiuni de 55 de măsuri dedicate temei întâi. Pentru a accentua caracterul folcloric, în măsura a patra acompaniamentul îşi modifică pulsaţia de optimi, devenind – din 4+4 – 3+3+2. Această alternanţă se întâlneşte de mai multe ori în acestă secţiune, fiind utilizată pentru a impulsiona discursul şi a creea tensiunea necesară construirii firului narativ.

În locul punţii care ar fi trebuit să se înlănţuiască în mod clasic după tema principală, compozitorul preferă o tranziţie mult mai discretă, prin rarefierea orchestraţiei, mărirea valorilor ritmice şi introducerea unui tempo lent. Dacă până acum ne-am aflat în tonalitatea La bemol major, pentru tema a doua compozitorul preferă din nou libertatea. La cheie nu sunt indicate alteraţii, iar melodia este alcătuită de această dată din tonuri şi semitonuri organizate după principii modale. Tema a doua, de o cantabilitate lirică specifică spiritualităţii slave, păstrează astfel filonul de inspiraţie folclorică prin modalitatea de organizare a materiei sonore şi, din nou, prin pulsaţia sincopată a acompaniamentului.



Conturul de arc al temei secundare este preluat apoi de partida de violoncel, în timp ce instrumentului solist i se încredințează un contrapunct cu rol de comentariu al acestei teme. Din acest contrapunct derivă apoi o serie de secvențe, cu rol de acumulare a tensiunii, pentru ca în final, pe fundalul unei game ascendente care atinge nota si bemol a trompetei, orchestra să expună, în nuanță de fortissimo această temă, realizând astfel primul punct culminant al concertului. Profunzimea lirică a acestei teme este considerată de mulți critici inegalabilă în toată literatura concertistică modernă. Melodia îți așterne în fața ochilor frumusețea demnă și generoasă a naturii și spiritului armean, ale cărui origini se pierd în negura timpurilor. Remarcabil este talentul cu care Arutunian stăpânește în această secțiune arta polifoniei. Melodiile celor două voci (trompeta și orchestra) rămân ambele în sfera modală, îngemănându-se ca expresivitate, dând iluzia unui duet intepretat cu același patos de doi soliști.

Orchestrația se rarefiază din nou: compozitorul pregătește trecerea către dezvoltare. Frânturi din tema secundară persistă la diferite instrumente din orchestră, asemănătoare unor ecouri, sau valuri de fum ce se ridică pentru a acoperi scena ce tocmai s-a desfășurat. Nuanța scade treptat, se ajunge la pianissimo și ascultătorul așteaptă cu nerăbdare ceea ce va urma. Brusc, se revine la tempo primo și tema întâi revine, cu chef de dans, la clarinet. Flautul răspunde și apoi instrumentul solist. Și așa începe secțiunea travaliului tematic: prin dialog continuu între instrumentele orchestrei și trompetă. E un fel de joacă de-a continuatul replicilor de la unul la altul, momentele și tonalitățile succedându-se cu repeziciune, cu scopul final de a acumula tensiune. Ritmul e captivant și prezent permanent, e celălalt personaj principal al concertului. Își face apariția și tema secundară, la orchestră, intonată cu generozitate în fortissimo, însă intervenția instrumentului solist ne readuce în mijlocul dansului: el va păstra, de altfel, pe parcursul a mai multor măsuri expunerea a fragmente din tema principală, mai exact jucându-se cu formula generatoare: două șaisprezecimi urmate de optime.
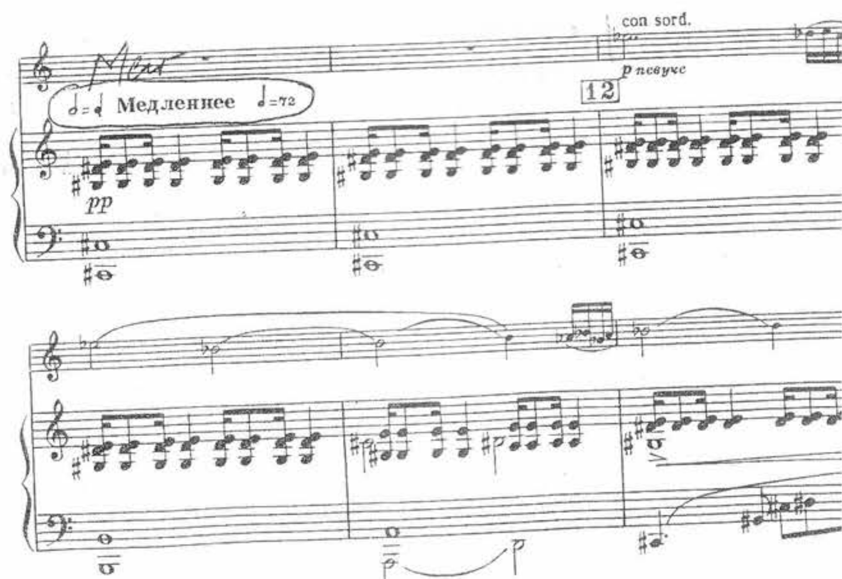


Iscodind, ispitind, trompeta primeşte răspunsuri din orchestră de la flaut care i se alătură în joacă. În încheierea momentului însă solistul părăseşte pentru scurt timp scena, lăsând locul ochestrei care intonează tema secundară în fortissimo espressivo. La bas se menţine totuşi fraza care a aparţinut tot orchestrei din deschiderea expunerii temei principale.

După acest tutti orchestral de forţă, din nou, aşa cum ne-a obişnuit compozitorul deja, se pregăteşte trecerea la un alt moment. Orchestraţia se rarefiază, un clarinet şi un fagot intonează frânturi din temă, valorile se măresc progresiv şi totul se linişteşte.

Începe acum secţiunea cea mai celebră din acest concert. Într-un tempo mai lent, pe un ritm din nou sincopat, trompeta, cu surdină de această dată începe să ne cânte o melodie sfâşietor de tristă. Unul dintre critici spune că această parte are atmosfera încărcată de fum a unui bar în care se cântă jazz în aerul încărcat de umiditate al New Orleans-ului. Melodia aceasta aparţine însă mai degrabă spiritualităţii unui popor ce şi-a petrecut majoritate din istorie în stepa slavă, unde zilele se scurg, fără sfârşit, mereu la fel, unde orizontul îţi scapă mereu şi unde singura posibilitate de a-ţi potoli singurătatea e cântatul.

Trompeta cântă o frază de largă respiraţie, extrem de liniştită, cu valori mari, aşa cum un păstor oarecare, de undeva de la începutul istoriei ar cânta pentru vieţuitoarele din jur. Partida de violoncel însoţeşte în acest cântec trist instrumentul solist.



Din nou îşi face apariţia polifonia şi tonalitatea rătăcitoare. Nu avem nici un centru tonal, ne îndreptăm oarecum către moduri, senzaţia e de libertate. Dacă n-ar fi ritmul, mereu prezent, al acompaniamentului, impresia ar fi de oprire a timpului pe loc, de uitare de sine pentru câteva măsuri. Dureroasă şi rugătoare, această temă episod ar putea fi considerată drept punctul culminant al susţinerii tensiunii interioare pentru solist şi pentru întreaga atmosferă a concertului.

Tranziţia spre reexpoziţie se face, de data aceasta, prin acumulare progresivă de tensiune. Orchestra intonează secvenţe succesive ale frazei din introducerea expunerii temei întâi, în alternanţă cu mersuri cromatice, trecând astfel prin diverse tonalităţi. Nuanţa este forte, timbrul este incisiv iar reexpoziţia temei întâi se înlănţuie astfel în mod firesc, deşi surprinzător, după momentul extrem de sensibil care a precedat-o. Ritmul puternic e din nou prezent: a reânceput dansul. Tema secundară lipseşte din această recapitulare a ideilor principale ale concertului, iar tema principală abia apucă să fie expusă că se introduce imediat cadenţa. Cadenţa care se interpretează a fost scrisă de Timofei Dokşiţer, solistul care a adus renumele mondial acestui concert. El a surprins atât de bine toate elementele caracteristice acestui concert, şi, mai întâi de toate ritmul extrem de pregnant, încât concertul de Arutunian nu poate fi conceput fără această cadenţă. Finalul este puternic, în nuanţă mare, cu caracter de semnal şi nu reprezintă practic o aşezare pe un centru tonal, care lipseşte de altfel în această lucrare. E doar necesară oprirea pe acest sunet – la bemol – pentru a nu definitiva înscrierea în sfera modalului sau în vreun cadru strict şi riguros. Liber, neîmblânzit, spiritul armean se regăseşte chiar şi în acest final plin de efect al unui concert spectaculos.

INCURSIUNE IN ISTORIA INVATAMANTULUI MUZICAL ROMANESC DE LA INCEPUTURI PANA LA REFORMA DIN 1874

Prof. **Valentin Sâsâiac**
Liceul Teoretic "Ion Neculce" Tg.Frumos

Motto:
"Muzica este o podoaba a sufletului omenesc, in ea pruncul isi afla hrana, copilul , ce sa laude, adolescentul si tanarul, dreptar pentru viata"
Niceta de Remesiana – De psalmodie bono – cap.XIII

Spatiul carpato-dunarean, leaganul genezei poporului roman, a avut din cele mai vechi timpuri o arta muzicala originala. Deosebita inzestrare muzicala a populatiei tracice, este mentionata deseori in scrierile antice. Orfeu, Musaios si Thamiris, cei mai vechi cantareti de pe aceste meleaguri, despre care Herodot iar mai tarziu Strabon afirma originea lor traca, au intrat in legenda prin maiestria lor, neegalata in arta muzicii acelei epoci. In afara acestor legende, scrierile antice cuprind relatari concrete in privinta preocuparilor musicale ale acestui popor. Astfel, Strabon descrie in "Geografia" marile coruri tracice conduse de preoti sacerdoti, sau cantareti din instrumente cu corzi sau de suflat,precum si ocaziile (serbarile dionisiace indeosebi) cand manifestarile muzicale aveau o amploare deosebita. Fara a intra in amanunte, mentionam ca astfel de referiri intalnim si in alte scrieri antice la Plutarh Jordanes, Xenofon, Aristide Quintilianus.

Din referirile lor intelegem ca tracii aveau un adevarat cult fata de muzica. In conceptia lor, muzica avea un rol deosebit in desfasurarea ritualurilor, crezand in puterea ei de purificare a sufletului, de vindecare a trupului sau de influentare in bine a vointei zeilor sau dusmanilor.

Acest cult se va transmite si la geto-daci unde "muzica se considera sacra, iar slujitorii ei, care aveau darul creatiei de la zei, se bucurau de aleasa pretuire" *1

Distrugerea statului dac si transformarea acestuia in provincie romana a determinat puternice transformari sociale si spirituale, prin interferenta celor doua culturi si civilizatii:premisele formarii unui nou popor, cu o noua limba si cultura sunt create. Dar acest proces va fi indelungat – populatia carpato-dunareana fiind supusa inca unor influente, interferente si mutatii cateva secole (271 –sec.X).

Ca expresie a constiintei umane, muzica a continuat sa-si mentina rolul si rostul ei in societate, chiar daca perioada mentionata a fost supusa unor permanente framantari si transformari. Ca expresie a constiintei sale, muzica a constituit o permanenta, insotind procesul de formare al poporului roman si a limbii romane, suportand aceleasi influente, interferente si mutatii. Cert este ca la baza procesului de etnogeneza al poporului si deci a muzicii romanesti, se afla fondul muzical traco-geto-dac.

Acest fond muzical va domina in procesul de formare a muzicii romanesti – influenta romano-latina facandu-se simtita in catntece mai mult prin limba.

Incheierea procesului etnogenezei poporului roman s-a materializat nu numai printr-o limba proprie ci si printr-o muzica proprie. Paralel cu aceasta muzica proprie-populara s-a format si o muzica de cult, in concordanta cu noua religie ce se raspandea in regiunea carpato-dunareana

:crestinismul. “George Breazul indica trei izvoare ale muzicii crestine : muzica templelor iudaice si a sinagogilor, antichitatea muzicala elena si instinctul muzical al poporului care primea botezul” *2

Deci, la originea sa, muzica crestina a suferit o serie de adaptari la traditia greaca si latina, ca in aceasta forma sa suporte o noua adaptare la fondul muzical traco-geto-dac.

“Tinand seama de muzicalitatea tracilor, recunoscuta de intreaga antichitate,trebuie sa admitem ca spiritul muzical al geto-dacilor fecundeaza cantarea crestina, transformand-o si adaugandu-i elemente populare” *3. Chiar daca prezenta acestor “elemente populare” se face simtita in muzica de cult crestina, neputand fi trecute cu vederea, incepand cu sec. X aceasta va fi dominata de puternica influenta a bisericii bizantine, indeosebi in spatiul extracarpatic (Moldova,Muntenia) si a celei gregoriene in spatiul intracarpatic (Transilvania).

Oficierea serviciilor religioase in latina, greaca sau slavona va dainui cateva secole pe teritoriul romanesc (ca de atfel si limba oficiala din administratia provinciilor). Insa,printr-un permanent proces de asimilatie si sinteza , spiritualitatea romaneasca a continuat sa existe, a continuat sa se individualizeze tot mai mult de-a lungul timpului.

Muzica romaneasca, prin originalitatea si ineditul ei, a atras atentia cronicarilor autohtoni sau straini, fiind intotdeauna prezenta in scrierile lor. Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Johannes Troster, Paul Strassburgh sunt cativa dintre cei care au consemnat varietatea obiceiurilor si ocaziilor insotite de muzica la romani. Paul Strassburgh este cel care atribuie cantecului romanesc echivalentul “patrium carmen” – fata de care George Breazul scria: “ …Nimic nu este insa mai de pret in relatarea calatorului decat cantecul insusi: patrium carmen”*4.

Felul de a fi al romanului, present in variata paleta de stari sufletesti, adica factorul psihologic romanesc, va influenta si se va oglindi in structura si expresia creatiilor muzicale romanesti. “Caci in nici un alt gen de exteriorizari, sufletul neamului , geniul natiunii, nu se oglindeste mai clar si nu se releva mai complet si mai original ca in muzica populara” *5. Vom mentiona cateva randuri din scrisul lui George Breazul, in care dupa parerea noastra, trairile psihice ale romanului sunt prezentate intr-un stil literar de o frumusete si sensibilitate artistica inegalabila: “Ei bine,cine zice doina, sa inteleaga dor; si sa inteleaga restriste,mahniri,tulburari adanci ori numai umbre de tristete,apoi lina mangaiere,tresariri de bucurie,zambete-n lacrimi:doina noastra…un cantec al fiecaruia,al omului singur,
pentru sine ca plansul. “ *6

Deci, nu intamplator acest “patrium carmen” il insoteste pe roman pe tot parcursul vietii sale, de la nastere si pana la moarte. Nu intamplator este arcul evolutiv si atat de divers al structurilor prepentatonice (cantecele copiilor) la structuri heptacordice si cromatice (diverse creatii),ca sa revina la structuri pre si pentatonice (bocetul). Asimilarea si sinteza permanentelor influente si interferente va determina o mare varietate si complexitate structurala si de gen,“patrium carmen” fiind o unitate in diversitate,o entitate a spiritului romanesc in spatiul carpato-dunarean.

Incursiune in istoria invatamantului muzical romanesc, de la inceputuri pana la Reforma din 1874

Odata cu raspandirea crestinismului in spatial carpato-dunarean,organizarea vietii religioase a determinat si primele intreprinderi istorice educationale. Necesitatea demersului

educational se desprinde chiar din indemnul proorocului David care a spus: "Cantati Dumnezeului vostru,cantati,cantati Imparatului nostru,cantata. Ca Imparatul a tot pamantul este Dumnezeu;cantati cu intelegere" *7 Dar, ca "intelegerea" sa se petreaca mai bine si mai repede, a trebuit sa se recurga la unica intreprindere potrivita acestui sacru indemn – la invatare, instruire.educatie, adica intr-un cuvant, la scoala.

Inceputurile demersului educational sunt legate de doua nume: Sava de la Buzau numit si Gotul (331-372) si episcopul Niceta de Remesiana (336-414).

Sava de la Buzau, cel dintai dascal de muzica crestina, a fost cel care a realizat, la vremea inceputului etnogenezei poporului roman, o forma de indrumare "directa si individuala"*8 iar episcopul Niceta de Remesiana , prin lucrarea "De psalmodiae bono" (Despre foloasele cantarii) a fost autorul celei dintai lucrari de didactica si interpretare a muzicii crestine. Dupa Paul de Nola, contemporan si apropiat cu el , Niceta are marele merit ca ii invata pe supusii sai, asa-zisii barbari, "sa cante cu inima romana pe Hristos". Episcopul Niceta marcheaza totodata "momentul atingerii cotei cele mai ridicate a legaturii cu autoritatea ecleziastica romana din sec. IV-V"*9

Astfel, prima etapa de invatare a cantarilor religioase, s-a petrecut in secolele primului mileniu de dupa crestinare, realizandu—se printr-o forma orala in practica propriu-zisa. Existenta in Biblioteca centrala a Universitatii din Iasi a unui "Lectionar evanghelic" datand din sec. VIII-IX, ce contine 18 pericope (fragmente) evanghelice in scriere ecfonetica demonstreaza ca la acea data,desigur intr-o mica masura, invatarea se realiza si dupa notatia muzicala.La aceeasi concluzie ne duce si "Evanghelia lui Luca" – manuscris in notatie neumatica gregoriana din sec. IX, aflat la Biblioteca Bathyaneum din Alba Iulia.

Prin urmare, in provinciile romanesti, prin asezarile manastiresti circulau manuscrise dupa care se executa si se invata serviciul religios. Intemeierea institutiilor bisericesti si organizarea lor, va duce la emanciparea acestora in adevarate centre de cultura si invatatura; fenomen ce va deschide o noua etapa in care se pun bazele unui proces de invatamant organizat si institutionalizat ce va duce treptat la inlocuirea practicii invatarii orale cu practica citit-scrisului muzical.

Inceputul sec. XI ne atesta existenta manastirii- scoala de la Cenad (Morisena) organizata de episcopul Gerardo din Sagredo.

Faptul constituie un punct de referinta in inceputurile istoriei pedagogiei romanesti marcat de lucrarea "Deliberatio.......supra hymnum trium puerorum" pe care episcopul a elaborat-o.

In aceasta lucrare luam cunostinta de quadrivium – planul cadru al scolii-ce prevedea ca obiecte de studiu aritmetica,geometria,muzica si astronomia.

Atestarea acestei scoli precum si alte documente indica si existenta altor scoli de pe langa episcopiile catolice din Oradea si Alba, cu predare in limba latina, ce includeau in disciplinele de studiu si muzica *10

Invatarea cantarilor dupa semiografia bizantina (adusa prin filiera slava in Moldova si Muntenia) si cea gregoriana (adusa din Occident in Transilvania) prezenta in manuscrise ce constituiau "primele culegeri cu statut de manuale si elemente incipiente de metodica" *11– avea ca obiectiv la acea vreme insusirea pe de rost a unui repertoriu necesar serviciului religios. "Pe la 1300-spune d.N.Iorga-nu era alta scoala decat a manastirilor si a bisericilor. Calugarii aveau nevoie de slujba;manastirile aveau nevoie, necontenit,de calugari noi,tarii ii trebuiau vladici, in bisericile mari se cereau dascali cu bun mestesug de cetire si cantare. Pentru cetire si pentru cantare deci, pentru invatatura limbei slavone, care era limba bisericeasca, au fost cele dintai scoli ale noastre. In aceste scoli se incepea invatatura, pe de rost, a rugaciunilor cuprinse in orologhiu

sau ceaslov,venea la rand apoi, cartea de cantari pe opt glasuri, asa numitul octoih si psaltirea in slavoneste" *12

Oficializarea limbei slave in practica serviciului ortodox s-a facut odata cu definitivarea procesului de organizare a institutiei bisericesti prin infiintarea Mitropoliei Ungrovlahiei (Munteniei)in 1359 si Moldovlahiei (Moldovei) in 1393.

Incepand cu sec. XIV,existenta unor centre de cultura bisericeasca si implicit a unor scoli de cantari, s-a transmis peste timp nu numai prin claritatea atestarilor documentare ci si prin creatii si nume de personalitati ce au dainuit si fac trimitere in epoca. Astfel aflam de psaltul Filotei Monahul, autor al unei creatii poetico-muzicale cunoscuta sub numele de "Pripealele" ,numite si "marimuri" sau "veliceanii" (Aceasta creatie s-a transmis pana in sec. XIX cand a fost tiparita ,text si melodie, de Nectarie Frimu -1840, Anton Pann-1848 si Dimitrie Suceveanu – 1856).

"Filotei, imnograf,monah, este una si aceeasi persoana cu marele logofat Filos, boier de divan al lui Mircea cel Batran ,despre care pomeneste un hrisov din 8 ian.1392, cand paraseste dregatoria si intra in cinul calugaresc de la Manastirea Cozia " *13.Faptul ca "Pripealele lui Filotei", textele literare ale acestora, apar in manuscrise dupa 1493, se datoreaza discipolilor sai care au transmis creatia din generatie in generatie. "Evangheliarul lui Gavril Uricul de la Manastirea Neamt, aflat in present la Universitatea Bodleiana din Oxford, constituie de asemenea un argument ca in acea epoca a functionat o scoala pe langa manastire iar maiestria grafica a manuscriselor reprezinta o dovada a nivelului de instruire si cultura a epocii..

De sec. XV sunt legate cele mai vechi atestari documentare ale unor scoli de cantari bisericesti si anume scoala de la Putna – 1493-cu Eustatie Protopsaltul si cea din Scheii Brasovului -1495 – cu Radu Dascalul si Gheorghe Gramaticul.

La 1511, Eustatie Protopsaltul de la Putna, elaboreaza un manuscris din care aflam noul quadrivium (plan cadru) al scolii, alcatuit din gramatica, muzica, retorica si filtele (scriere cifrata). Prin scrierile sale, Eustatie Protopsaltul este considerat primul mare creator roman de muzica bizantina, impunand un stil propriu, preluat de contemporanii si succesorii sai, care va contribui substantial la prestigiul si renumele scolii. Alaturi de Eustatie Protopsaltul a existat o pleiada de autori de manuscrise cum ar fi Antim,Joasaf,Paisie cu "Mineiul scris pentru Manastirea Dobrovat in 1504 la solicitarea lui Stefan cel Mare" *14Dometianu Valahul,Antonie,etc.

O parte din manuscrisele de la Putna scrise in sec. XV-XVI au fost identificate in diferite locatii ca: muzeul Manastirii Putna,la Manastirea Dragomirna, carte de cantece a lui Eustatie-la muzeul de istorie din Moscova, colectia P.I.Sciukin nr. 350, la Academia de stiinte din Leningrad, colectia A.I. Iatimirski nr.16, la Biblioteca Academiei Romane cu nr. 283 si 284, la Biblioteca Mihai Eminescu din Iasi,precum si in alte capitale ale culturii europene:Oxford,Leipzig,Leimonos,etc.

Un alt moment de referinta al epocii este anul 1548 cand la Brasov Johannes Honterus concepe "cea mai importanta lucrare muzicala cu destinatie didactica raspandita si in alte centre europene" *15

- Odae cum harmoniis/ex diversis Poetis in usum/Ludi literarii/Coronen/us deceptae" (Ode cu armonii din diferiti poeti intocmita pentru uzul scolii literare brasovene)-manuscris aflat la Biblioteca Centrala Universitara din Cluj Napoca (B.M.V.U448) totodata si cea mai veche tiparitura muzicala din tara noastra. De numele lui Honterus se leaga si primul regulament scolar din istoria pedagogiei romanesti – "Constitutio Scholae Coronensis" precum si "Ordinatio studii coronensis" alcatuit in 1543 pentru scoala ce a intemeiat-o la Brasov.

Din "Ordinatio..." mentionam in cele ce urmeaza paragrafele ce demonstreaza existenta educatiei musicale in aceasta scoala.

4) Cantor hora prima cotidie exerceat musicam (Cantorul sa predea muzica zilnic la prima ora)

10) Sabbatis diebus semper una lectio mane legatur, de bine exercitium gramatices et musices sebsequantur (totdeauna sambata dimineata sa se citeasca cate o lectie dupa care sa urmeze exercitii de gramatica si muzica)

18)Exercita musices sub vesperem sit libera, sic tamen, ut aliorum quies et studia importunis clamoribus non interturberent (exercitiile muzicale vor fi permise seara, insa astfel incat linistea si invatatura celorlalti sa nu fie perturbate prin strigate nedorite)"*16

Un regulament asemanator elaboreaza in 1554 si Nicolaus Olahus,arhiepiscopul de Strigonium, pentru scoala din Tarnava. De numele lui Olahus se leaga tiparirea in 1545 a lucrarii "Olah – Evangheliar" – o culegere de cantari gregoriene care in manuscris dateaza din anul 1078.

Despre o renumita scoala din Moldova (Putna, dupa Goerge Breazul) luam cunostinta din scrisoarea domnitorului Alexandru Lapusneanu din 6 iulie 1558, trimisa comunitatii ortodoxe din Lemberg (Liov) prin care solicita "patru cantareti buni si noi ii vom invata cantarea greaca si sarbeasca)."

Revenind in Transilvania, trebuie mentionat faptul ca in sec. XV-XVI au circulat aici atat manuscrise cat si tiparituri ca: Missale I – manuscris copiat in 1430 la Ciucul de Henricus Halbgebachsen (Biblioteca Brukenthal) Missale (Biblioteca Bathyaneum – Alba Iulia), Antifonar, sec. XVI – Brasov (Bibl. Brukenthal), Vigiliale – manuscris 1507 – Sura Mare (Bibl. Brukenthal) , Graduale et Antiphonale Bohemicum sau Codex Alba Iulia sec XVI (Bibl.Bathyaneum)*17

In afara acestora, existenta unor partituri de muzica vocala demonstreaza si existenta unor activitati concertistice am putea spune, de tip profesionist.

"Cea mai consistenta sursa asupra repertoriului de muzica vocala din Transilvania ramane Codicele-Partituri pentru tenor (Tenorlied) intocmit la 1596 in localitatea Apolodu de Sus. Cercetatorul Gottlieb Brandesch, intr-o nota explicativa ce insoteste colectia, sustine ca dateaza din anul 1591. Volumul contine circa 140 de partituri pentru tenor in limba latina;in imensa lor majoritate motete religioase pe 4,5,6 si 8 voci " *18. Printre autorii mentionati in volum figureaza celebritati ale epocii ca Orlando di Lasso dar si nume necunoscute despre care Brandesch scrie ca "...o parte in mod sigur au fost sasi din Transilvania".

Astfel, "...concomitent cu fenomenul componistic al Scolii de la Putna s-ar proiecta si scoala contrapunctica transilvaneana, imprimand istoriei muzicii medievale din tara noastra relief si prestanta" *19

In perioada de cateva decenii care urmeaza, alte documente clare care sa ateste activitatea unor scoli inca nu s-au descoperit. Dar asta nu inseamna ca invatamantul muzical a incetat. Cu siguranta ca centrele culturale amintite si-au continuat activitatea de-a lungul timpului. Faptul ca serviciul religios crestin a favorizat crearea unui sistem de invatamant muzical ne face sa apreciem ca pe langa centrele manastiresti ,episcopale si provincial-administrative au fiintat in permanenta scoli ce au pregatit generatiile care au urmat.

Secolul XVII, mai exact anul 1640 atesta infiintarea de catre domnitorul Vasile Lupu, a unei academii pe langa biserica "Trei Ierarhi" din Iasi unde "cantarea bisericeasca se invata pe note muzicale si se canta romaneste"*20. La 1647 calugarul Bandinus mentioneaza in "Codex bandini existenta unui colegiu iezuit la Cotnari numit "Schola Latina" unde "muzica trebuie sa se fi predat foarte sarguitor...de indata ce,numai la un prilej ca acesta (prezenta elevilor la curtea domneasca cu ocazia urarilor de Anul Nou) manifestarile cu caracter muzical, sunt asa de numeroase si variate" *21.

O alta scoala latina va functiona si la Sumuleu-Ciuc infiintata de Ioan Caianu, calugar franciscan si staret la 1681, in care se invata notatia,solfegiul,missa,cantul figurat, stilul contrapunctic, orga si scrierea in tabulaturi.

La 3 aprilie 1657, Principesa Susana Lorantffy – vaduva lui Gheorghe I. Rakoczy – deschide la Fagaras o scoala in care muzica se preda avand ca model "cantarile romanesti dupa obiceiul bisericilor din Caransebes si Lugoj " *22.

In anul 1688, domnitorul Constantin Brancoveanu infiinteaza la Bucuresti o scoala care sa pregateasca introducerea definitiva a limbii romane in cultul ortodox. In 1694 va organiza si apoi reforma in 1707 scoala de la Sfantul Sava.

Epoca lui C-tin Brancoveanu caracterizeaza inceputul sec. al XVIII-lea ca o perioada de inflorire a invatamantului si culturii romanesti.

Acum vor functiona si alte scoli ca:scoala de la biserica Coltea-1715,scoala slavo-romana 1754, scoala de la manastirea Antim (Snagov) intemeiata de mitropolitul Antim Ivireanul ,care in 1712 tipareste Octoihul "acum intai talmacit pre limba rumaneasca spre intelegere de obste...ca sa poata si ceata bisericeasca si copiii crestinilor carii se nevoiescu la invatatura Sfintei Scripturi sa o castige prea lesne" *23

O personalitate marcanta a epocii este Filotei sin Agai Jipei care cu sprjinul mitropolitului Antim Ivireanul eaboreaza in 1713 lucrarea sa fundamentala "Psaltichia romaneasca" ce o dedica domnitorului C.Brancoveanu. In partea de teorie muzicala pe care o numeste "propedie" (termen ce apare pentru prima data), Filotei "insista asupra semnelor grafice ale mestesugului psaltichiei " precizand ca melodiile le-a compus ...nu dupa mestesuguri latinesci si rusasci, ci dupa cel al musichiei dascalilor Bisericii noastre a Rasaritului", adica in traditia muzicii bizantine "pre glasul rumanesc ca iaste mai lesne si mai frumos"*24. Creatia lui Filotei reprezinta deschiderea caii ireversibile de romanizare, individualizare si personalizare a muzicii bizantine ce se invata si practica in bisericile romanesti. "Psaltichia romaneasca ramane cel mai important manuscris muzical al acelor vremuri, datorita valorii artistice a cantarilor , pentru intaia oara romanesti"* 25 Dintre continuatorii operei lui Filotei in mod deosebit s-a remarcat Ioan San Radu Duma Brasoveanu (care in perioada 1759 – 1774 a activat la "scoala noua a Bisericii Sf. Nicolae din Brasov" si care a scris tot o "Psaltichie romaneasca – manuscrisul este impresionant nu numai prin cele 680 de pagini ci si datorita frumusetii scrisului")

In spititul lui Filotei au aparut si alte manuscrise ca :stihirar pe intreg anul – autor Constantin "al doilea psalt al Ramnicului(1767)";Catavasii la Duminica Stalparilor – autor Sarban "protopsaltul Tarii Romanesti"; Anastasimatar – autor Mihalache Moldovanu, aparut la Bucuresti in 1767;Irmologhion – autor Anastasie Vaias – psalt la Manastirea Neamt (1772); Psaltichie – autor Naum Ramniceanu (1788).

In paralel cu activitatea de la Bucuresti, sec. XVIII atesta in Moldova si la Iasi, activitatea unor scoli si dascali de cantari ca : reinfiintarea in 1774 a scolii de la Putna;scoala de la biserica domneasca Sf. Neculai din Iasi unde in 1776 domnitorul Grigore Ghica Voda angajeaza un "psalt pentru glasuri si alte bisericesti cantari...spre procopseala copiilor" *26; scoala particulara a lui Constantin Dascalul de pe langa aceeasi biserica; scoala de la biserica Sf.Spiridon – Iasi, unde in 1789 activa psaltul Serban, precum si scoli unde au activat psaltii Mihalache Moldovanul si Ionita Prale. La Manastirea Neamnt, din 1782 se introduce cantarea armonica prin venirea unor calugari rusi.

In Ardeal, anul 1754 atesta inaugurarea scolii de la Blaj, cu care ocazie Timotei Cipariu, reprezentant al Scolii Ardelene mentiona ca aceasta este o institutie "de obste, pentru cetanie, cantare si scrisoare" *27, iar la Bucuresti in 1776 domnitorul Alexandru Ipsilanti da un hrisov de

reorganizare a scolii de la Sf. Sava in care se mentioneaza numele unei catedre de cantare bisericeasca *28.

Stilul muzicii psaltice din sec. XVIII se va caracteriza printr-un proces de romanizare initiat de Filotei, ce se va raspandi in toate provinciile romanesti dar si printr-o tendinta masiva, chiar agresiva, de patrundere a influentei orientale, ce va afecta Tara Romaneasca si Moldova.

Sfarsitul sec. XVIII evidentiaza o extindere a invatamantului nu numai in mediul orasenesc ci si in mediul rural. Astfel, in "Hrisovul pentru scutelnici" din 5 mai 1793 emis de domnitorul Alexandru Moruzzi se mentioneaza scoala de "obste de la Cerneti" *29.

Aceasta tendinta se va manifesta si in secolul urmator unde vom asista la un process de reforma,organizare si chiar modernizare a invatamantului muzical.

Nu putem incheia aceasta trecere succinta a activitatilor muzicale din perioada medievala a provinciilor romanesti fara a mentiona punctual si activitatea componistica a epocii.

Daca in Moldova si Muntenia aceasta este de factura bizantina, deci eminamente vocala, in Transilvania insa o pleiada de compozitori au abordat genul vocal-instrumental si instrumental in spiritual barocului european. Se poate afirma ca in sec. XVII si XVIII s-a dezvoltat si latura muzicala profesionista, dovedita de manuscrisele si tipariturile desoperite. Domeniul este reprezentat in sec. XVII de Ioan Caianu, Gabriel Reilich, Daniel Croner si Daniel Speer. Daca Ioan Caianu si Daniel Speer au fost mai mult compozitori-prelucratori ai unor melodii deja existente realizand aranjamente, primul pentru orga iar al doilea pentru formatie camerala de coarde cu bas continuo, Gabriel Reilich si Daniel Croner au lasat posteritatii lucrari originale contribuind ,primul la dezvoltarea formei concertante "da chiesa" pentru instrument solist, voci si continuo , iar al doilea la dezvoltarea creatiei pentru orga si instrumente cu taste. In sec. XVIII creatia profesionista este reprezentata de compozitori autohtoni ca : Johann Sartorius senior si junior, si straini care au activate o anumita perioada in Transilvania, ca: Johann Knall, Michael Haydn, Carl Ditters von Dittersdolf si Wenzel Pichel. Acesti preclasici transilvaneni au lasat posteritatii o creatie vasta si diversa in formele genului vocal-instrumental si instrumental-simfonic , creatii ce demonstreaza stadiul de dezvoltare al muzicii in tinuturile romanesti din acea epoca.

Revenind la invatamantul muzical, un moment de referinta din prima jumatate a secolului XIX este marcat prin infiintarea unei scoli pedagogice la Arad in 1812 numita "Preparandia" ce cuprindea in materiile de studiu si muzica bisericeasca si a scolii de cantari de la biserica Sf. Neculai din Selari , infiintata in 1817 sub conducerea lui Petru Manuil Efesiu. Acesta va introduce in invatamantul muzical de la noi noua "sistima" de notare a muzicii psaltice initiate de Hrisant ,arhiepiscop de Durazzo (Albania) si profesor de muzica bisericeasca la Constantinopol.

Plecand de la tratatul arhiepiscopului Hrisant "Introducere la teoria si practica musicei bisericesti" , Petru Efesiu initiaza reforma in psaltica romaneasca prin lucrarile sale "Noul Anastasimatar" si "Scurt Doxastariu", ambele dupa "sistima noua", tiparite la Bucuresti in anul 1820 , considerate si primele manuale de muzica psaltica tiparite. Dintre continuatorii reformei incepute de Efesiu, in mod deosebit se evidentiaza Ieromonahul Macarie si Anton Pann. Acestia vor introduce si perfectiona noua notatie psaltica, vor inlocui limba greaca cu romana eliminand si influentele greco-turcesti din melodie. Astfel, Ieromonahul Macarie isi tipareste in 1823 la Viena "Teoreticonul , Anastasimatarul si Irmologhionul" iar Anton Pann in 1845 "Bazul teoretic si practic al muzicii bisericesti sau gramatica muzicala". " Prin acesti doi straluciti reprezentanti ai muzicii psaltice si prin lucrarile lor teoretice, ca si prin activitatea proprie, se pun temeliile invatamantului muzical modern, de traditie bizantina" *30.

In istoria invatamantului muzical romanesc, lucrarile citate sunt considerate astfel :

- Teoreticonul – prima propendie scrisa in limba romana in notatie hrisantica, tiparita in strainatate (Viena,1823)
- Bazul teoretic si practic... - prima propedie scrisa in limba romana tiparita in tara (Bucuresti ,1845) si cel mai complet manual de muzica psaltica.Totodata , lucrarea cuprinde si prima programa scolara – "Metod sau lucrare de invatatura a muzicii bisericesti dupre cum sa invata in seminarul Sfintei Mitropolii" – materia fiind proiectata pe ani de studii si pe trimestre

Lucrarea aparuta cu titlul "Gramatica romaneasca de note pentru fundamentul chitarei, compusa dupa cea evropeneasca de Teodor Burada, sluger, anul 1829, Esi" *31 ne atrage atentia asupra preocuparilor ce vizau si invatamantul muzical laic din prima jumatate a sec. XIX

Fara a intra in detalii, vom incerca sa formam o imagine asupra invatamantului muzical al epocii, enumerand doar scolile de psaltichie si de muzica laica atestate documentar:

- 1828 – Mitropolitul Veniamin Costache reinfiinteaza la Iasi Scoala de cantari sub conducerea protopsaltului Grigorie Vizantie;
- 1840 – Scoala elementara pentru pregatirea cantaretilor bisericesti, la Comanesti (Bacau)
- 1825-1848 – Scoala de psaltichie cu 20 elevi la Roman
- 1842 - "scoala de scris-cetit pentru copii in care se invata cantece bisericesti si nationale" *32, la Falticeni
- 1846 – scoala catihetica unde se facea "studiul metodic al musichiei psaltice"*33 la Roman
- 1854 – Mitropolitul Andrei Saguna "publica dispozitiile privitoare la organizarea interna si didactica a Scoalei Poporale...pe langa alte obiecte de studiu, prevede obligator cantarea bisericeasca in toate cele sase clase de invatamant primar" *34
- 1868 - Mitropolitul Calinic Miclescu infiinteaza Scoala de cantari la Piatra Neamnt
- 1851 – la Botosani "aceasta scoala s'au infiintat in ograda sfintei biserici cu hramul Stratenia ... de dumnealui vornic Costachi Rosetti spre invatatura de psaltichie greceste si moldoveneste" *35
- 1859 – la Stefanesti "generalul Nicu Mavrocordat infiinteaza o scoala de baieti cu numar de 200 elevi unde pe langa carte se invata muzica vocala si psaltica" *36
- 1800 – "Scoala Ursulinelor" , la Sibiu , unde fetele trebuie sa "meteharisasca lectiile de clavir si jocuri"*37
- 1812 – la Iasi "se deschide pensionatul de nobile fete...unde pe langa obiectele de cultura generala sa se predea musica , forte-piano, harpa si canto"*38
- 1830 – la Iasi se infiinteaza "pe langa gimnazia vasiliana sau scoala domneasca de la Trei Sfetitele, un curs particular de muzica vocala"*39
- 1831 - la Iasi –vornicul Th.Burada deschide in locuinta sa din Sararie o "Pansione de nobile demoazele" unde acesta "preda piano si ghitara"*40
- 1834 – 8 februarie, la Bucuresti se deschide din initiative lui I.H.Radulescu "Scoala de muzica vocala a societatii filarmonice"
- 1835 – la Bucuresti Ioan Wachman deschide "o scoala vocala si instrumentala pentru tinerimea de amandoua sexurile si fara plata" *41
- 1836 – 15 noiembrie la Iasi se infiinteaza Conservatorul Filarmonic Dramatic
- 1860 – 1 octombrie, la Iasi sub Guvernul lui M.Kogalniceanu se decide infiintarea Conservatorului de muzica si declamatiune
- 1860 – "boierul Neculai Istrati , proprietarul mosiei Rotopanesti din judetul Suceava infiinteaza la 1 nov.1860 chiar in casele sale boieresti un conservator de muzica si declamatiune"*42

- 1864 – 1 nov, la Bucuresti se infiinteaza Conservatorul de muzica si declamatiune;

Din cele expuse putem concluziona ca prima jumatate a sec. XIX prezinta o acumulare cantitativa substantiala privind demersul in realizarea educatiei musicale. Este evident ca a doua jumatate a sec. XIX va determina intrarea intr-o noua etapa in care sa se realizeze o sincronizare intre conceptiile pedagogice europene cu traditia si particularitatile romanesti.

NOTE

*1 – Cosma, Lazar Octavian, Hronicul muzicii romanesti, Ed.Muzicala, Buc.,1975,vol.I,p.16
*2 – Op-cit p.52
*3 – Breazul,George,Pagini din istoria muzicii romanesti, Ed.Muzicala,Buc.,1972,vol.II,p.23
*4 – Op cit-p.23
*5 – Breazul,George, Patrium Carmen , Ed.Scrisul romanesc,Craiova,1948,vol I,p.172
*6 – Op-cit p.227 – 228 si p.232
*7 – Psaltirea proorocului si imparatului David, Catisma a VII-a, Psalmul 46,p.149
*8 – Vasile Vasile, Pagini nescrise din istoria pedagogiei si a culturii romanesti, Ed.did. si ped.Buc.,2003 p.33
*9 – Cosma, Octavian Lazar, Op-cit p.54,59
*10– Vasile Vasile, Op-cit p.77
*11 – Op-cit -.38
*12– Poslusnicu , Mihail Grigore, Istoria Musicei la romani, Ed.Cartea romaneasca,Buc.1928,cap.I p.17
*13– Cosma, O.L., Op-cit p.163
*14- Op-cit p.165
*15- Vasile Vasile, op-cit p.78 -
*16 Op-cit p.80
*17 Cosma, O.L., Op-cit p.179-186
*18 Op-cit p.198
*19 Op-cit p.199
*20 Vasile Vasile – Op-cit p.43
*21 Breazul , George, Pagini din istoria muzicii romanesti Ed.Muz. Buc.1966 vol.I p.53
*22 Cosma,O.L., Op-cit p.248
*23 Vasile Vasile, Op-cit, p.47
*24 Cosma, O.L. Op-cit p.259 , 260
*25 Cosma O.L., Op-cit, p.373
*26 Vasile Vasile, Op-cit p.44
*27 Op-cit – p.84
*28 Poslusnicu M.Gr. Op-cit, p.19
*29 Breazul , George, Op –cit, p. 60
*30 Vasile, Vasile, Op-cit, p.48
*31 Poslusnicu, M.Gr. Op-cit, p.331
*32*33*34*35*36*37*38*39*40*41*42–Op.cit,p.113,105,98,101,103,174,119,174,175,144,184

BIBLIOGRAFIE

George Breazul – Patrium Carmen Ed.Scrisul romanesc, Craiova,1948, vol.I
George Breazul – Pagini din istoria muzicii romanesti Ed.Muzicala Buc, 1972, vol.I
Lazar Octavian Cosma – Hronicul muzicii romanesti, Ed.Muzicala Bucuresti 1972, vol.II
Mihail.Gr. Poslusnicu – Istoria musicei la romani, Ed.Cartea romaneasca, Buc.,1928
Viorel Cosma – Doua milenii de muzica pe pamantul Romaniei, Ed.Ion Creanga, Buc., 1977
Cristian C. Ghenea – Din trecutul culturii muzicale romanesti, Ed.muz.a Uniunii compozitorilor din R.P.R.,Buc.,1965
Vasile Vasile – Pagini nescrise din istoria pedagogiei si culturii romanesti, Ed.didactica si pedagogica, Buc, 1994
Petre Brancusi – Istoria muzicii romanesti, Ed.Muzicala a Uniunii compozitorilor din R.S.R., Buc.,1969

REPERE ÎN PROCESUL AUTODEFINIRII STILISTICE LA CLAUDE DEBUSSY.
IPOSTAZE ESTETICE ŞI SEMANTICE SEMNIFICANTE ÎN CREAŢIA « PAGODES » (ESTAMPES)

Asist. univ. dr. **Ioana Stănescu**
Universitatea de Arte "G. Enescu" Iasi

Situată la confluenţa unor mari curente estetice (impresionism, pointilism, simbolism, Art Nouveau, fovism sau cubism), creaţia lui **Claude Debussy** (1862 – 1918) va reflecta orientările stilistice ale realităţii cultural-istorice, dezvăluind un univers de o complexitate remarcabilă. Astfel, exprimarea de sine şi autodefinirea stilistică a compozitorului francez se vor realiza sub influenţa acestui context cultural, semnificativ prin diversitatea curentelor estetice ce şi-au suprapus traiectoriile evolutive.

Opera de artă reprezintă esenţa elocventă a formei de conştiinţă manifestată de spiritul creator şi, în acelaşi timp, reflectă cu evidenţă tendinţele socio-culturale ale vieţii contemporane în care aceasta se produce.[1] În acelaşi timp, artistul, ca spirit vizionar al societăţii din care provine, se distinge prin acea remarcabilă „intuiţie a valorilor", tinzând spre depăşirea experienţei reale şi transcendenţa spre o nouă dimensiune estetică, care, în mod implicit, aduce cu sine o nouă viziune asupra lumii.

Refuzând atitudinea patetică şi sentimentală a egocentrismului afirmat de estetica romantică, Claude Debussy îşi va orienta creaţia spre un lirism izvorât din trăiri profund interiorizate, exprimat cu discreţie faţă de intimitatea afectivă şi conducând, astfel, spre o esenţială depersonalizare a emoţiei umane. De altfel, idealul său muzical îl regăsim într-una dintre corespondenţele avute cu Ernest Guiraud, Debussy dezvăluind revelaţia muzicii sale acolo unde cuvântul îşi epuizează mijloacele de limbaj, scopul său devenind în acel moment, surprinderea cu modestie a <u>inefabilului</u> (ceea ce nu poate fi exprimat în cuvinte).[2]

Apărută pentru prima dată în 1887 (cu ocazia finalizării lucrării *Printemps),* asocierea limbajului debussyist cu noţiunea de „impresionism" se va menţine în pofida refuzului insistent al compozitorului francez de a îl accepta.[3] Ulterior, această „titulatură" instituită de mediile conservatoare ale sfârşitului de secol XIX, s-a dovedit a fi o simplă „clasificare" a întregului arsenal avangardist, ce începea tot mai frecvent să se impună în sfera mijloacelor de expresie utilizate la acea vreme (scări pentatonice şi hexatonice, emanciparea coloritului armonic printr-o tendinţă pregnantă de autonomizare a acordurilor, precum şi afirmarea culorii timbrale). De altfel, opţiunea sa pentru plasarea titlurilor la finalul *Preludiilor* pentru pian, intenţie elocventă în sensul anulării ideii de subordonare a muzicii în raport cu formula denominativă, reprezintă una dintre formele sale de protest adresate acestei atitudini restrictive. Astfel, *Preludiile* ne oferă ipostaza unei muzici în care amintirea devine resortul naraţiunii, în care avansarea reprezintă o evoluţie orientată spre trecut. În acest fel, naraţiunea sonoră îşi atinge scopul în momentul apariţiei acelui „ecou" interior, ce naşte analogii în mintea auditorului. Debussy atribuie muzicii sale o putere expresivă aflată în strânsă legătură cu spaţiul poetic, în care sentimentul primează. Dar, legătura evocatoare ce se stabileşte între simbolul poetic şi cel sonor se va impune într-o zonă afectivă,

sub forma intuiției. Intenția de a comunica cu lumea exterioară a sentimentelor prin intermediul impresiilor provenite din lumea senzorială definește capacitatea intuitivă și sensibilă a artei sale.

Spirit receptiv la tendințele estetice ale epocii, Debussy a conștientizat de timpuriu importanța cunoașterii și aprofundării valorilor artistice ale contemporaneității, în scopul dezvoltării propriului univers spiritual.

Contactul cu reprezentații impresionismului pictural (Claude Monet, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Gaugain, Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Maurice Denis), pentru care Debussy nutrea o profundă admirație[4], i-a facilitat compozitorului francez asimilarea orientărilor estetice afirmate de aceștia. Astfel, Debussy va recepta respingerea categorică a conceptului tradițional de compoziție formală, precum și obiectivul primordial al acestora de investigare în sfera senzorială, ca primă fază în demersul cunoașterii. Această atitudine va conduce spre o esențială eliberare a spiritului uman, reflectată printr-o emancipare progresivă a culorii, estomparea contururilor și a perspectivei lineare.

Printr-o perfectă empatie, Claude Debussy va explora frumusețea sunetului în sine prin abordarea acordului ca entitate de sine stătătoare, emancipând armonia de sub dominația liniei melodice și creând astfel concepția de armonie non-funcțională. În acest sens, un aspect emblematic al stilului debussyist îl va constitui înlocuirea sistemului armonico-funcțional cu această nouă concepție, conform căreia fiecărui agregat armonic i se atribuie un sens expresiv particular, investit cu o culoare sonoră distinctă. Astfel, intuind rolul decisiv pe care îl va îndeplini timbrul în evoluția ulterioară a muzicii sec.XX, Debussy va recurge la modalități variate de asocieri armonice, de tratare a registrelor și dinamicii, cu o atentă abordare a efectelor celor două pedale și schimbări subtile de intensitate.

Statismul picturii pointiliste, cu concepția sa de timp suspendat, va coincide cu atitudinea „neutră", depersonalizată a creațiilor debussyiste. Iar aceasta va decurge din abandonarea structurii formale construite pe baza dualismului tematic și aplicarea unei tehnici componistice non-dezvoltătoare, în care avansarea se bazează în mod frecvent pe repetițiile cvasi-invariabile ale aceleiași entități motivice.

Explorările debussyiste orientate în sfera misterului, a inexprimabilului plasează coordonatele estetice ale compozitorului francez într-o afinitate de idei cu teoria „corespondențelor" baudelairiene. Potrivit acesteia, simbioza artelor ar fi rezultatul firesc al legăturilor vitale ce se stabilesc între toate lucrurile existente, iar idealul comun al reprezentărilor artistice l-ar constitui dorința de a accede într-o lume transcendentală, superioară prin puritatea trăirii.

Printr-o atitudine înrudită cu arta poeților simboliști (Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé), ce cultivau culoarea sonoră a cuvintelor mai presus de sensul acestora, urmărind cu prioritate muzicalitatea versului, Debussy va recurge la sugestie, ca mijloc esențial în crearea ambiguității.

Prin definiție, simbolul se delimitează de simpla reprezentare a realității, fiind mobilul declanșării echivocului, a acelor multiple și variate interpretări ce operează la nivelul mental al auditorului, stimulându-i capacitățile imaginative. Debussy introduce ideea simbolului analogic într-o concepție opusă formei consacrate a discursului sonor. Astfel, el evidențiază existența simbolului prin evitarea unei dezvoltări tematice în contextul formei arhitecturale. Compozitorul decide reducerea șabloanelor și convențiilor dezvoltării și refuză temele în calitate de personificare. Sintaxa evoluează în perioade asimetrice, în care melopeea pentatonică, fără atracție gravitațională instalează o impresie atemporală.

În muzica debussyistă, impresia de vag derivă, la nivel conceptual, din proiectarea unor viziuni aparținând, adesea, lumii fantastice *(La danse de Puck, Ondine, La Fille aux cheveux de lin),* iar în planul mijloacelor de limbaj, din evitarea armoniei cadențiale, utilizarea construcțiilor asimetrice (care nu se supun unor traiectorii deductibile) sau explorarea spațiului spectral al armonicelor cu asocierea unei subtile combinări între efectele celor două pedale. Un exemplu elocvent de ambiguitate sonoră, îl oferă preludiul *Voiles,* cu utilizarea scării hexatonice-anhemitonice pe o pedală sonoră prelungită a sunetului *si≡*, „alchimie" armonică măiestrită, ce are ca scop producerea unei imagini imprecise.

Într-o altă circumstanță, *La Cathédrale engloutie* instalează negura sonoră în care cerul și marea sunt unite sub o imagine de brumă omniprezentă, iar impresia confuză derivă din fluiditatea îmbinării celor două elemente vitale, apa și aerul, creând o predispoziție la imaterialitate, la mister.

Adept al concepțiilor estetice fundamentate pe adevăr și firesc, ca valori supreme ale fenomenului artistic, Debussy își canalizează demersurile creative în scopul aflării adevărului pur instinctiv. Aflat într-o permanentă căutare a „muzicii pure", o muzică a simplității ce corectează emoția, Debussy tinde spre misterul identificării sale cu muzica Universului.[5]

Credința aproape mistică în capacitățile expresive ale muzicii nu conduc actul creativ al compozitorului francez spre o simplă descriere a frumuseții reale a acesteia, ci spre revelarea „lumii de dincolo", evocată prin graiul inefabilului.[6]

Revelația descoperirii muzicii javaneze, cu ocazia Expoziției Universale de la Paris din 1889, va redirecționa în mod definitoriu traiectoria creației componistice a lui Claude Debussy. Astfel, sonoritățile rezonante și complexitatea structurilor poliritmice ale percuției muzicii de gamelan vor defini, din acel moment, idealul sonor al compozitorului francez.

Asimilând noile concepte ale culturii și filosofiei orientale, Debussy este creatorul unei noțiuni inovatoare a timpului muzical. Astfel, discursul expozitiv, non-dezvoltător, structurile repetitive ale tratării motivice, multiplele paralelisme intervalice și acordice, mișcarea giratorie sugerată de evoluția ***ostinato*** a aceleiași structuri melodico-ritmice expusă în tempo rapid, precum și statismul pedalelor sonore și ritmice difuzează o pregnantă impresie de stagnare, de suspendare *(Mouvement, Le vent dans la plaine, Des pas sur la neige, Brouillards, La cathédrale engloutie).*

În limbajul muzicii debussyiste, structura formală este subordonată cu prioritate viziunii conceptuale determinante, părând fi inventată liber și fiind generată, în mod organic, de modalitatea de organizare a structurilor tematice. Acest aspect fundamental al concepției compoziționale accentuează caracterul improvizatoric al muzicii sale, acea impresie pregnantă a unui discurs sonor ce pare rezultat dintr-o „reinventare" spontană, prin experiența empirică desfășurată în fața pianului.

În literatura muzicii pentru pian, Debussy va deschide o nouă epocă prin explorarea capacității acestui instrument de a amplifica armonicele și, astfel, investigarea atributelor sale "iluzorii". În acest sens, prin intermediul unor combinații inedite de registre, de valori dinamice variate, sonorități complexe și multiple formule figurative, Debussy va pune în valoare caracterul evocator al sonorităților pianistice, creând adesea numeroase echivalențe acustice cu timbrul specific altor instrumente.

Explozia de culoare din pictura fovă corespunde în limbajul muzicii debussyiste cu țesătura stratificată a multiplelor planuri constitutive ale discursului, în care structurile tematice se suprapun pedalelor sonore și ***ostinato***-urilor ritmice, generând o configurație polifonică de o remarcabilă complexitate coloristică.

Afirmând o muzică izvorâtă din senzație, ce prevalează în fața ideilor și construcțiilor elaborate academic, Debussy își va canaliza demersul creativ spre o rigoare căutată în fantezie, ce se va supune, în mod exclusiv, analogiilor îndrăznețe ale imaginației [7], iar prin supremul său ideal, acela de a crea plăcere, spiritul muzicii sale se va înscrie în marele circuit universal al lumii.

Pagodes (Pagode)

Arta și cultura Extremului Orient au reprezentat o puternică atracție pentru mediile artistice de la sfârșitul secolului XIX, în fața căreia spiritul receptiv al lui Claude Debussy nu putea rămâne fără reacție. În acest context, compozitorul francez se va alătura artiștilor avangardiști ai vremii în demersul susținut al acestora de a renunța la șabloanele și convențiile academice, prin adoptarea unor noi modalități de viziune și canalizarea preocupărilor creative spre ineditul revelat de acea nouă concepție de viață. Începând cu primele acțiuni entuziaste ale impresionismului, pictori de seamă precum Edouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, Paul Gaugain, Vincent Van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec manifestă interes față de arta populară japoneză – *ukiyo,* descoperind o nouă viziune artistică bazată pe surprinderea unei „lumi în mișcare". Consecințele nu vor întârzia să apară într-o nouă organizare și structurare a spațiului la Degas, cu perspectivelor sale retezate în cadru și dizolvarea contururilor, în intenția de a surprinde instantaneul sau efemerul la Monet, în motivele decorative și culorile fără umbre ale picturilor lui Gaugain sau Van Gogh, precum și în măiestria graficelor lui Toulouse-Lautrec.

Originalitatea tehnicii de încadrare a graficelor japoneze constituie una dintre particularitățile distinctive care definesc această artă. Afirmarea concepției inedite a cadrului extras dintr-un context produce în mintea privitorului senzația unei intense activități. Astfel, asistăm la o imagine stilizată, creată prin grația și dezinvoltura artiștilor japonezi de a surprinde viața cotidiană sau clipa efemeră a unui ritm universal, în care precizia și delicatețea liniilor conturează realitatea printr-un pitoresc fără sentimentalism. Spiritul debussyist pare să fi asimilat pe deplin esența viziunii componistice a graficelor lui Hokusai și Hiroshidge, creând la rândul său imagini a căror precizie și claritate tind spre o evidentă esențializare a expresiei (gestul lui Debussy de a recurge la una dintre graficele lui Hokusai – *Vague* (Val) – pentru a asigura fundalul la coperta primei ediții de la *Marea* confirmă profunda admirație ce o nutrea față de miracolul artei japoneze).

Retras din mijlocul conflictelor și a reacțiilor controversate, declanșate odată cu premiera operei *Pelléas et Mélisande* (30 aprilie 1902), Debussy își regăsește echilibrul într-o activitate creativă ce va avea ca rezultat apariția *Stampelor* pentru pian. Astfel, anul finalizării acestei noi creații – 1903 – inaugurează perioada de maturitate din creația pianistică a compozitorului francez, marcând deopotrivă o cotitură decisivă la nivelul evoluției stilistice și a viziunii sale componistice. Interpretate în primă audiție la 9 ianuarie 1904, la Societatea Națională de către pianistul spaniol Ricardo Viñes, *Estampes* vor aduce confirmarea reorientării spre noi mijloace de expresie ale limbajului muzical, dar și o esențială redimensionare a orizonturilor universului său estetic.

Marcat de virtuozitatea artei japoneze, Debussy dă glas unei noi concepții ornamentale de structurare a discursului, reflectată în natura arabescurilor decorative și rafinate ale *Pagodelor,* figurațiile de chitară ale *Serii în Grenada* cu ritmul său languros de habaneră, precum și în motivele stilizate ale liniilor sinuoase din *Grădini sub ploaie.*

Ca o consecință firească a procesului de asimilare a artei extrem-orientale, aceste ipostaze sonore vor prelua arabescul, ca element esențial al naturii sale prin excelență decorative. De altfel, aprecierea lui Debussy pentru *„divinul arabesc"* al muzicii lui Bach o descoperim într-unul dintre articolele sale, în care ne apare subliniată cu insistență funcția vitală ce o îndeplinește curba liniei melodice în crearea stării emoționale. Este un elogiu adus concepției de „linie în sine", elementului ornamental ce se dorește absolvit de orice semnificație plastică. Numai astfel, potrivit concepției debussyiste, natura abstractă a ornamentelor va oferi posibilitatea unei multitudini de imagini semnificante, a acelei plurivalențe de interpretări declanșate la nivelul mental al auditorului. Prin juxtapunerea armonioasă și abundentă a motivelor decorative, Debussy vizează obținerea unui efect psihologic, în care ornamentația muzicii sale să declanșeze jocul capricios al corespondențelor imaginative, acel potențial latent aflat în universul spiritual al fiecărui auditor.[8]

Dar, contactul cu lumea spirituală a stampelor japoneze nu reprezintă unica formă de manifestare a fascinației resimțite de Debussy față de valorile culturale extrem-orientale. Astfel, Expoziția Universală de la Paris din 1889 îi va oferi revelația descoperirii muzicii de gamelan, cea care avea să-i marcheze în mod decisiv concepția componistică a întregii creații ulterioare. Rezonanțele complexe ale percuției javaneze, precum și abundența structurilor sale poliritmice vor deveni, din acel moment, idealul sonor pe care Debussy va încerca să-l atingă prin intense investigații în sfera sonorităților sale pianistice.

Influențat, astfel, de natura muzicii de gamelan ce se identifică prin excelență cu fenomenul rezonanței, Debussy transformă discursul sonor al *Pagodelor* într-un veritabil studiu de explorare a modalității de propagare acustică a armonicelor.

Cunoașterea configurației ansamblului de gamelan, alcătuită din instrumente cu sonorități similare, dar care îndeplinesc funcții distincte la nivelul contextului – tobe de diferite mărimi, țitere (instrument cu două corzi), fluier de bambus, gonguri de diverse dimensiuni, xilofoane, va facilita preocuparea interpretului în scopul realizării unei calități timbrale specifice „modelului" de rezonanță supus reprezentării sonore. De asemenea, structura armonică a acestei muzici exotice se bazează pe utilizarea exclusivă a celor două moduri, *slendro* - scara pentatonică și *pelog* – scara heptatonică. Dar, caracteristica definitorie a muzicii javaneze o constituie modalitatea de acordaj la diferență de semiton a celor două partide ale orchestrei, fapt ce determină crearea unui efect sonor de ușor dezacordaj.

Opțiunea denominativă – *Pagodes* – joacă rolul unui titlul generic, o simplă imagine convențională menită să declanșeze asocieri semnificante la nivelul mental al auditorului. În același timp, procesul de decodificare a viziunii conceptuale apare facilitat în mod semnificativ de recursul lui Debussy la utilizarea unor convenții sonore ușor de identificat în natura unui pentatonism pictural, precum și în efectul acelor rezonanțe echivalente sonorităților de gong ale muzicii javaneze. Și astfel, în pofida faptului că pagodele nu reprezintă specificul arhitectural al Javei, plăsmuirile imaginative ale auditorului vor fi orientate, într-o manieră generică, spre ținuturile Orientului.

De altfel, proiecția aspectului arhitectural al pagodelor o regăsim în desenul ascendent al motivului generator *(sol# - do# - re#)*, o „curbă" sonoră ce pare să ilustreze sensul ascensional al numeroaselor suprastructuri ce se înalță în planul superior al acestor construcții (vezi exemplul1).

Configurația de discurs a *Pagodelor* atrage atenția asupra unei alte trăsături fundamentale a muzicii de gamelan, reprezentată de țesătura sa multistratificată, cu un complex sonor avansat, ce poate desfășura în mod simultan până la 20 de linii contrapunctice, cu evoluții independente și o diferențiere esențială la nivelul registrului de avansare. *Pagodes* reflectă această concepție

structurală originară, în pofida unei simplificări considerabile a tratării contrapunctice, la care recurge Debussy prin opțiunea desfășurării constante a trei sau patru planuri evolutive.

De asemenea, există o unitate de concepție care transpare cu elocvență din modalitatea de structurare a discursului sonor, în care densitatea sunetelor crește proporțional de la registrul grav spre cel acut. Astfel, imaginea sonoră rarefiată a țesăturii sonore receptată în registrul grav, reprezentată de cele mai multe ori de rezonanța statică a unei simple pedale armonice, este contrabalansată de aglomerarea sonoră semnificativă percepută în registrele superioare. De altfel, această manieră de repartizare a sunetelor la nivelul registrelor de discurs se aseamănă în mod evident cu modalitatea de concepere a aceleiași muzici de gamelan, al cărei registru acut indică o densitate sonoră evident amplificată în raport cu straturile inferiore; concomitent, aceeași opțiune de limbaj poate deține o funcție vitală la nivelul viziunii conceptuale, reflectând aspectul arhitectural al pagodelor, în care dimensiunea echilibrată a bazei asigură o temelie solidă pentru multiplele supraetajări ale acoperișurilor sinuos ornamentate.

Dar, în pofida acestei tehnici de stratificare a discursului, scriitura compozițională nu implică existența unei ierarhii după criteriul pregnanței tematice sau a unei subordonări în raport cu evoluția liniei melodice principale. În fapt, arabescurile decorative ale planului superior se vor distinge cu claritate prin simpla opțiune a compozitorului de a le proiecta în registrul acut al claviaturii, fără a se impune necesitatea sublinierii lor în mod deliberat. Astfel, se urmărește receptarea discursului ca un „tot" unitar, rezultând un efect sonor integral, în care demersurile interpretului trebuie să se focalizeze în direcția soluționării acelui echilibru optim dintre claritate și o anume tentă de opacitate, acea „alchimie" sonoră ce o implică fuzionarea armonicelor în stilul muzicii de gamelan (cu efectul său de ușor dezacordaj).

Structura formală prezintă configurația clasică a unei forme de sonată cu **coda,** în care procesul de delimitare a secțiunilor constitutive se realizează în funcție de ipostazele repetitive ale materialului tematic principal, precum și în raport cu multiplele formule variaționale ale structurilor ritmice de bază (**A** - măsurile 1 – 30; **B** - măsurile 31 – 53; **A**^{v} - măsurile 53 – 79; **coda** - măsurile 80 – 98).

Construcția discursului se bazează pe fraze scurte de 2 sau 4 măsuri, conturând teme concise a căror repetiție insistentă variază ordinea de asamblare și ritmurile acestora.

Traseul armonic al *Pagodelor* descrie spațiul prepentatonic și pentatonic a patru materiale tematice distincte, ale căror structuri semnalează existența unei origini comune, reprezentată de configurația motivului generator *sol# - do# - re#,* o probă exemplară ce vine să argumenteze economia de mijloace cu care Debussy reușește întotdeauna să își facă înțelese intențiile conceptuale. Întreaga evoluție a discursului se încadrează într-o sferă tonală „generică" de *si major,* declarată în exclusivitate de armură.

Inițiativa debussyistă de a întreprinde explorări intense în sfera fenomenului de rezonanță o distingem, încă din debutul piesei, prin plasarea pedalei armonice de cvintă perfectă (*si – fa#*) în registrul rezonant al sonorităților grave, creând astfel o veritabilă metaforă a sunetului de gong. Servind aceluiași scop conceptual, la nivelul mijloacelor de limbaj se remarcă prezența abundentă a intervalului de secundă mare, imagine sonoră echivalentă acelor sonorități de gonguri sau clopote, caracteristice muzicii de gamelan.

În mod adițional, indicația ***délicatement et presque sans nuances*** (delicat și aproape fără nuanțe) atrage atenția asupra naturii decorative a figurațiilor melodice, solicitând o atitudine neutră din partea interpretului, care să conducă în mod imperios spre evitarea oricărei tendințe de sentimentalism în redarea interpretativă.

Configurația melodică cu funcție de introducere dezvoltă primul material prepentatonic al discursului *do# - re# - fa# - sol#,* cu centrul pe *re#.*

Modérément animé

délicatement et presque sans nuances

Exemplul 1 - *Pagodes,* măsurile 1 - 6

Modalitatea de spațiere a acordurilor, prezentă în structura introductivă a discursului, aduce un plus de luminozitate dinamicii de ***pp,*** atât cât și atmosferei pentatonice difuzate.

La nivel interpretativ, natura prin excelență percutată a muzicii de gamelan, ce constituie „resortul" fundamental în conceperea acestei lucrări, impune necesitatea utilizării unui atac ***staccato*** sau ***non-legato,*** integrat unui amplu efect al pedalei de rezonanță. Utilizarea acesteia din urmă pe parcursul unor segmente extinse devine posibilă grație stabilității armonice, care aparține în exclusivitate spațiului pentatonic.

Puterea de imaginație a interpretului, precum și capacitatea sa de a identifica la nivelul textului acele variate calități timbrale ale instrumentelor de gamelan, vor reprezenta factori decisivi în realizarea unei versiuni interpretative pertinente, capabilă, la rândul său, de acea forță de sugestie necesară procesului de transmitere către auditor a semnificațiilor conținute.

De asemenea, interpretul trebuie să conștientizeze riscul ce îl implică această structură intens repetitivă a formei de discurs, în scopul de a evita crearea unor reprezentări sonore monotone. Astfel, devine esențial rolul interpretului de a pătrunde și de a tălmăci sensul real al imaginilor conceptuale, precum și harul său de a investi rafinament și fantezie în diversitatea modalităților de atac utilizate sau în variația unei multitudini de planuri dinamice, integrate aceluiași spațiu general, de altfel, extrem de redus ***(pp – p).***

Cel de-al doilea material tematic contrapunctează afirmația introductivă cu o linie melodică treptat descendentă *re# - do# - si - la# - sol#,* în care *si* poate fi interpretat ca notă de pasaj.

Exemplul 2 - *Pagodes,* măsurile 7 - 8
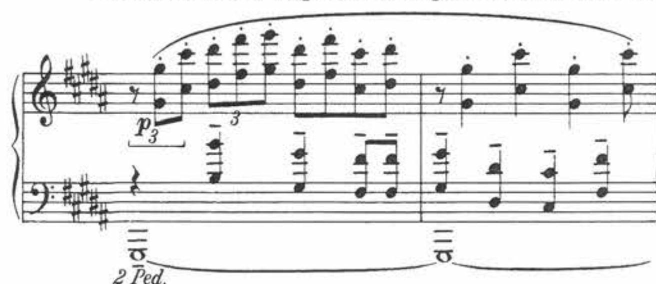
În plan interpretativ, „personalizarea" acestei noi idei tematice necesită conceperea într-o sonoritate distinctă, menită să pună în valoare natura stratificată a texturii de discurs. În această circumstanță, obiectivul interpretativ se identifică cu rezonarea clară a acestei linii contrapunctice, și, implicit, evitarea contopirii sale într-un plan secundar, echivalent celui deținut de clasicul acompaniament al scriiturii omofone.

Una dintre dimensiunile interesante ale manierei de concepție a discursului o constituie prezența frecventă a indicațiilor de ***ritenuto.*** Trebuie menționat faptul că forma intervențiilor – în majoritatea cazurilor având efectul de durată a unui timp, precum și locația acestora - la finalul frazelor – confirmă intenția lui Debussy de a surprinde cu fidelitate una dintre trăsăturile definitorii ale aceluiași model reprezentat de muzica de gamelan.

La nivel interpretativ, aceste numeroase momente de trenare agogică necesită a fi succedate, în mod imperios, de revenirea la același indice valoric afirmat inițial prin indicația agogică ***Modérément animé*** (Animat într-o manieră moderată, cu o recomandare metronomică de ± = 96 - 104).
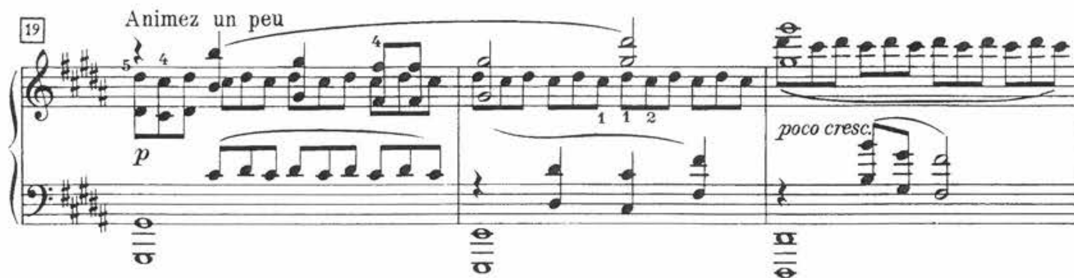
Al treilea material tematic apare expus la vocea mediană a texturii, descriind o scară pentatonică de *do# - re# - fa# - sol# - si.* Un aspect semnificativ al țesăturii sonore îl constituie modalitatea de distribuție a funcțiilor structurale în contextul discursului general, figurațiile ornamentale (motivul generator reprezentând „subiectul" supus dezvoltării) fiind plasate cu predominanță în registrul acut al claviaturii.

De asemenea, impresia de epurare sonoră derivă din natura spațiată a scriiturii în octave.



Exemplul 3 - *Pagodes,* măsurile 11 - 12
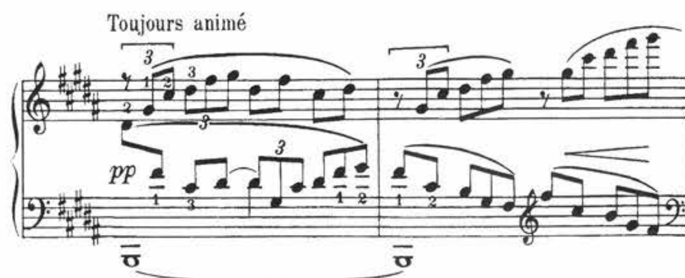
Imitația sonorităților specifice percuției javaneze o recunoaștem în acel tip de ***ostinato*** reprezentat de trilul lent în ⊗ -mi, o pedală armonică figurată, care, prin repetiția insistentă a intervalului de secundă mare, stabilește evidente afinități cu rezonanțele de ușor dezacordaj ale gamelanului.



Exemplul 4 - *Pagodes,* măsurile 19 - 21

Debussy face apel la una dintre tehnicile clasice ale contrapunctului prin ipostaza unui „model" dezvoltător în care entități melodico-ritmice distincte, indicând cu evidență existența unei origini comune reprezentată de același motiv generator inițial, descriu cu măiestrie un

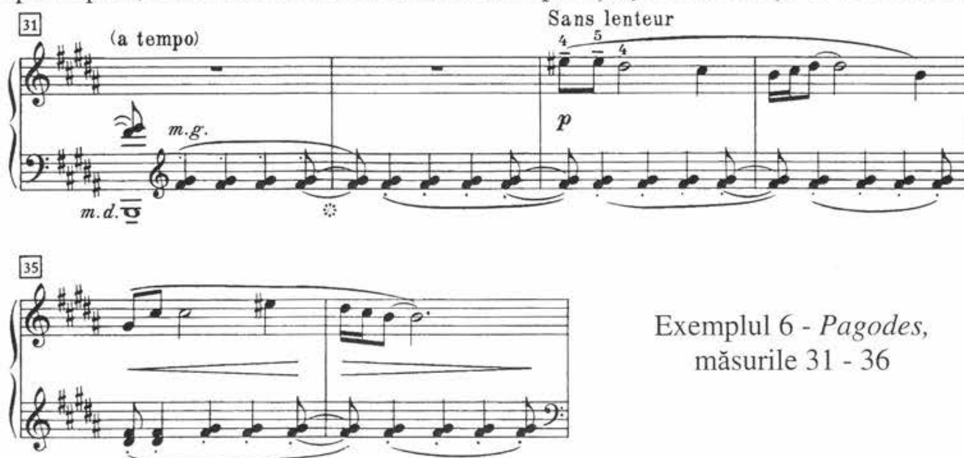
contrapunct melodic cu mişcarea predominant divergentă a celor două planuri. Ceea ce potenţează în mod semnificativ tensiunea expresiei sunt multiplele tratări poliritmice, care se asociază concomitent cu un efect intensiv de animare a nivelului de tempo – ***Toujours animé*** (Mereu animat).



Exemplul 5 - *Pagodes,*
măsurile 23 - 24
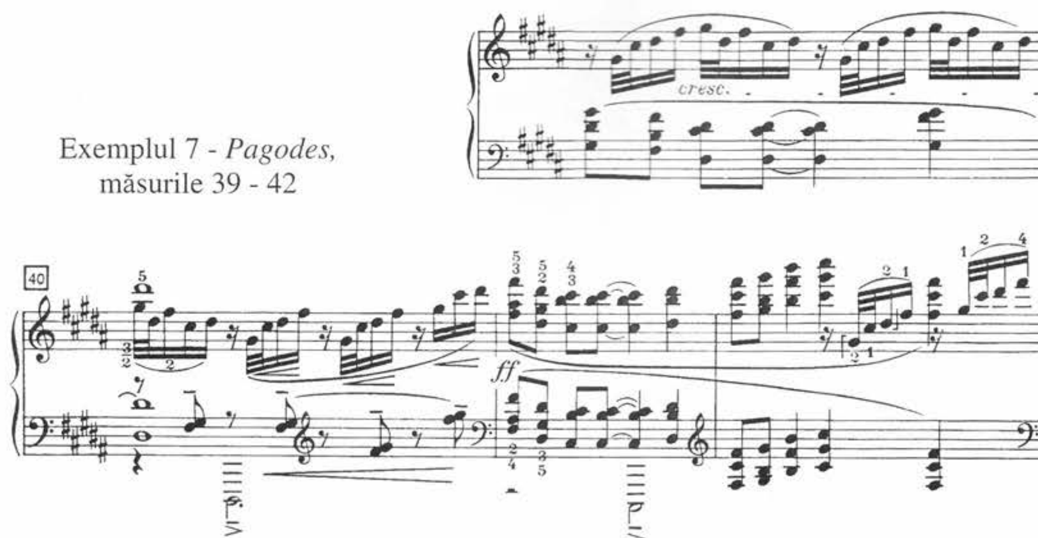
Expusă într-un discurs sonor substanţial rarefiat, afirmaţia celui de-al patrulea material tematic desfăşoară o configuraţie pentatonică inedită *do# - re# - mi# - sol# - si.*

La nivel interpretativ, natura texturii ipostaziate impune stabilirea unei tehnici abile de utilizare a pedalei de rezonanţă, care să permită receptarea unui echilibru perfect între claritate şi efectul acesteia. Astfel, sugestia sunetelor de gong din planul inferior al discursului necesită un tip de amplificare sonoră limitată (cu schimbări frecvente, care să coincidă cu valorile mai lungi de timp ale traseului melodico-ritmic superior), asigurând astfel perceperea cu distincţie a liniei melodice principale, adevărată metaforă sonoră a simplităţii şi a naturaleţii ce se doresc invocate.



Exemplul 6 - *Pagodes,*
măsurile 31 - 36

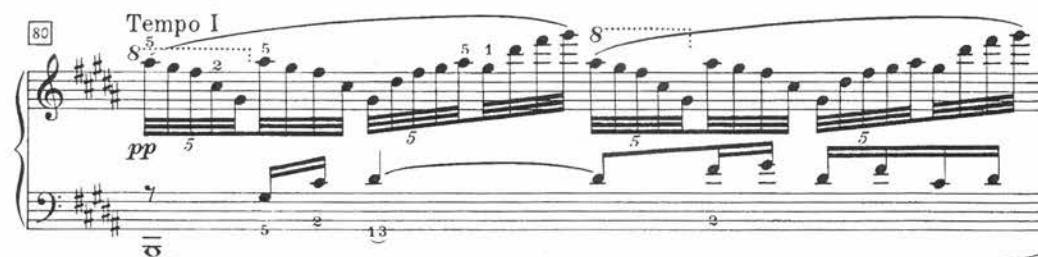
De asemenea, aceeaşi problematică interpretativă se distinge şi în cazul măsurilor 37 – 40, în care variaţia motivului generator, supus unui intensiv procedeu de diminuare ritmică, impune execuţia acestuia cu un atac cvasi-percutat, la nivelul clapei, fapt care să conducă la obţinerea unei imagini sonore de transparenţă şi claritate, adecvată indicaţiei menţionate în debutul fragmentului - ***dans une sonorité plus claire*** (într-o sonoritate mult mai clară).



Exemplul 7 - *Pagodes*, măsurile 39 - 42

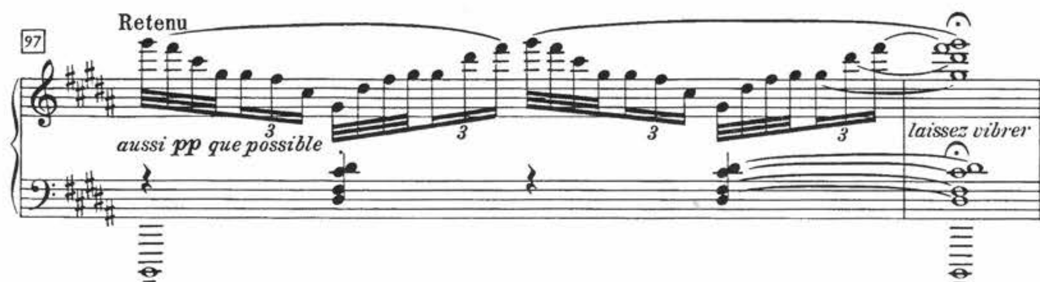
Exaltările sonore ale pasajelor concepute în dinamica de *ff* stabilesc corespondențe elocvente cu acele trăsături fundamentale ale muzicii javaneze, în care apar explorate cu predominanță efecte puternice de rezonanță, care se asociază simultan cu intense accelerări ale nivelului de tempo. În asemenea circumstanță, precizia și exactitatea ritmică devin condiții vitale în redarea multiplelor suprapuneri ritmice, asigurând astfel coerența întregului complex al structurii temporale.

Coda îndeplinește rolul unei secțiuni concluzive, în care principalele materiale tematice ale evoluției anterioare apar rememorate pe fundalul unei pedale armonice, reprezentată de formula pentatonică *do# - re# - fa# - sol# - la#,* expusă într-o ipostază palindromică („în oglindă" - A B A) și cu un aspect ritmic animat datorită diminuării ritmice (∅).



Exemplul 8 - *Pagodes,* măsura 80

Creația este un elogiu adus fenomenului de rezonanță, în care Debussy realizează un adevărat studiu axat pe conceperea unor sonorități ce se doresc absolvite de funcția lor armonică sau pe investigații dinamice care adeseori ating praguri imperceptibile ***(aussi pp que possible –*** pe cât de ***pp*** posibil).



Exemplul 9 - *Pagodes*, măsurile 97 - 98

Valoarea incontestabilă a simțului decorativ ce transpare cu evidență din liniile grațioase ale arabescurilor din *Pagodes* aduce proba măiestriei artistice a spiritului debussyist, care își asumă inițiativa asimilării și adaptării noțiunilor de abstract și stilizat, ca trăsături definitorii ale artei extrem-orientale, la mijloacele specifice universului muzical.

Note

1. Jean Duvignaud – *Sociologia artei* (pag. 71): *„Înrădăcinarea creației artistice este, în același timp, analiza tuturor simbolurilor sociale care se cristalizează în ea și pe care ea le cristalizează în demersul ei.*

Dar această înrădăcinare în experiența colectivă nu este o simplă constatare, un caracter secundar care ar fi atribuit în plus creației. Ea face parte din chiar existența sa și nu o putem separa decât prin ignoranță sau rea credință."

2. George Bălan – *Muzica – Temă de meditație filosofică* (pag. 204): *„Muzica* – spunea el într-o convorbire cu prietenul său Guiraud - *începe acolo unde cuvântul devine neputincios; muzica există pentru a exprima inefabilul; aș vrea ca ea să iasă parcă din neguri și, din când în când, să se reîntoarcă în neguri, să fie întotdeauna modestă".*

3. Paul Roberts – *Images – The Piano Music of Claude Debussy* (pag. 113): *„I'm trying to do something else – in a way realities – what imbeciles call impressionism, a term as misused as it could possibly be".* (Scrisoare către Jacques Durand, martie 1908) – *„Încerc să fac altceva – realități într-un fel – ceea ce imbecilii numesc impresionism, un termen pe cât de greșit posibil".*

4. Paul Roberts – *Images – The Piano Music of Claude Debussy* (pag. 84): *„You do me a great honour by calling me a pupil of Claude Monet* (Scrisoare către Émile Vuillermoz din 25 ianuarie 1916) – *„Îmi faci o mare onoare considerându-mă elev al lui Claude Monet".*

5. Claude Debussy – *Domnul Croche antidiletant* (pag. 56) – *„Într-adevăr, singură muzica are putința de a evoca după plac meleagurile ireale, lumea de certitudini și himere ce trudește în ascuns pentru a făuri poezia tainică a nopților, miile de șoapte anonime ale frunzelor mângâiate de razele lunii. Dăruiți-vă total naturii și veți restabili contactul sufletesc cu armonia universală."*

6. Claude Debussy – *Domnul Croche antidiletant* (pag. 70) *„Se poate întrevedea o orchestră numeroasă, încă sporită cu sprijinul vocii umane [...]. Și chiar de aici decurge posibilitatea unei muzici concepute anume pentru a fi cântată în aer liber, desenată în linii mari, plină de îndrăzneli vocale și instrumentale, care s-ar hârjoni și ar pluti peste coroanele copacilor, în lumina aerului liber. O anume succesiune armonică, ce pare nefirească când ne aflăm închiși în*

sala de concert, ar dobândi astfel cu siguranță valoarea ei adevărată [...]. Colaborarea tainică între ondulările aerului, freamătul frunzişului şi mireasma florilor s-ar săvârşi, muzica având darul de a reuni toate aceste elemente într-o îmbinare atât de desăvârşit firească încât ar părea să purceadă de la fiecare din ele."

7. Claude Debussy - *Domnul Croche antidiletant* (pag.12) *„Disciplina trebuie căutată în libertate şi nu în formulele unei filosofii învechite şi bună pentru cei slabi. Să nu ascultaţi sfaturile nimănui, decât poate ale vântului care trece şi ne istoriseşte povestea lumii."*

8. Claude Debussy - *Domnul Croche - antidiletant* (pag. 46): *„Bach, reluând arabescul, l-a făcut mai suplu, mai fluid, şi, în pofida severei discipline pe care o impunea acest mare maestru Frumuseţii, el a dobândit putinţa de a se mişca cu acea liberă fantezie mereu reînnoită care ne uimeşte încă în vremea noastră.*

În muzica lui Bach, nu caracterul melodiei este acela care emoţionează, ci curba ei; mai adesea încă, este mişcarea paralelă a mai multor linii a căror întâlnire, fie ea întâmplătoare sau unanimă, deşteaptă emoţia. Din această concepţie ornamentală, muzica este aceea care dobândeşte siguranţa unui mecanism menit să impresioneze publicul şi care face să apară imaginile."

CULMI ÎN CREAȚIA SIMFONICĂ BEETHOVENIANĂ

Prof. **Adriana Turbatu**
Liceul Teoretic „Dimitrie Cantemir" Iași

În primul deceniu al secolului al XIX-lea, la Viena, orașul clasicismului muzical, Ludwig van Beethoven, marele arhitect al simfonismului, dura acele edificii sonore care vor sta peste veacuri ca mărturii ale vremii și în care forța muzicii va fi definitiv pusă în slujba împlinirii idealurilor umane.

Avea doar cincizeci și șapte de ani când a murit, dar viața sa fusese un lung șir de frământări și suferințe. O boală cumplită l-a chinuit din tinerețe, făcându-l să nu-și mai audă rodul inspirației și al muncii sale. A suferit neîmplinirea visurilor de caldă iubire, a îndurat vicisitudinile grijilor materiale, dar mai presus de toate a cunoscut spulberarea speranțelor în crearea unei lumi noi pentru care luptaseră oamenii revoluției franceze, trădați acum de burghezie. Dar Beethoven n-a dezarmat. În „Eroica", în „Appassionata", în „Fidelio" și-a rostit cu tărie crezul pe care l-a săpat cu note fierbinți în mesajul adresat lumii viitoare, în „Simfonia a IX-a".

Mesajul beethovenian este și azi viu, este și azi auzit de acei care deslușesc în muzica sa puternica trăire a celor mai nobile năzuinți umane. Ascultându-i muzica, auzim clocotul sufletesc al omului Beethoven, auzim solia gândurilor sale înalte, auzim îndemnurile acelui titan răzvrătit care cere lumii să trăiască în pace, în lumină, în iubire și bucurie.

Fie că suntem cuprinși de puternicele sonorități ale celor nouă simfonii, fie că pătrundem în meditația celor șaisprezece quartete, fie că îi sondăm sufletul în cele treizeci și două de sonate pentru pian, noi cei de azi aflăm în creația beethoveniană paginile unei istorii a omenirii scrise cu pana memorialistului dar și cu simțul profetic al celui care a fost și luptător și gânditor.

Măreția olimpiană a concertelor sale, paginile lirice din sonatele pentru pian și vioară, gingășia lied-urilor, ca și imnurile închinate naturii, în Simfonia „Pastorală" și în sonata cu același nume, ne dezvăluie gândurile și ungherele sufletului beethovenian, ale acelui om care a cântat cu sinceritate viața semenilor săi.

Înaltele mesaje adresate prin cele trei mari simfonii – „Eroica", „a destinului" și „a bucuriei" – constituie o vibrantă profesiune de credință, un adevărat testament ideologic, ca și întreaga sa creație de altfel, ce ne definește poziția acestui artist – luptător. Muzica sa ne revelă artistul convins că arta sa poate și trebuie să fie o armă de luptă spirituală, dar și o imagine a omului însuși, confruntat cu vitregiile soartei. Sonatele „Patetica", „Clar de lună", „Appassionata", op. 101, quartetele op. 130 și op.132, alături și de alte multe pagini de puternic dramatism ne dezvăluie cumplitele suferințe ale omului Beethoven, ale aceluia a cărui sinceritate se contopește cu muzica sa, conferind astfel artei muzicale puterea de a ne purta spre sublim.

Beethoven trăia intens efervescența socială și spirituală a vremii sale, transmițând astfel și în operele sale zbuciumul său lăuntric și gândurile aprinse ce-l frământau. Într-o asemenea muzică nu mai rămânea loc pentru imagini facile, frivole sau grațioase, pline de amabilități salonarde. Beethoven nu aducea o muzică dorită de nobilime, pentru simpla delectare, ci o artă care îi surprindea, pe care o urmăreau cu interes, uneori cu iritare. De acum înainte, muzica va deveni un mijloc de cunoaștere a omului, a marilor sale aspirații și năzuințe.

Beethoven a dat formelor muzicale o nouă expresie, suprimând convenționalismul care mai dăinuia încă în muzica clasicilor.Astfel în simfonie, în concerte și alte genuri simfonice, Beethoven a revoluționat totul, îmbogățindu-le cu sensuri noi, corespunzătoare gîndirii vremii.

În cele de mai jos, vom încerca să pătrundem înnoirile beethoveniene în genurile simfonice, cunoscând că acestea i-au permis o desfășurare a geniului său pe toate planurile expresiei muzicale.

Simfonia a provenit din muzica de divertisment a salonului, cum ne-o dovedește simfonia „Regina" de Haydn, sau din muzica de omagiere a serenadelor, ca simfonia „Haffner" a lui Mozart, de pildă. Dimensiunile primelor două simfonii beethoveniene, tributare încă în bună măsură predecesorilor, ne conduc către monumentala simfonie „Eroica", către lirica Simfonie a IV-a, către înflăcărata simfonie „a destinului" în care glasul lui Beethoven va clama cu putere forța omului și, mai ales, către culmea creației beethoveniene care o formează Simfonia a IX-a, „a bucuriei". Prin simfonii a zguduit Beethoven lumea venerabilă a clasicismului, utilizând un limbaj muzical care-l contrazicea pe cel tradițional, al muzicienilor și al bisericii. În simfonii a găsit Beethoven expresia perfectă pentru crearea unei opere cu adevărat revoluționare, ce avea să reabiliteze personalitatea umană.

În perioada mijlocie a creației sale iau naștere două mari lucrări simfonice, care fac parte din testamentul său ideologic. Acestea, „Eroica" și „Simfonia destinului", întruchipează muzical concepția artistului luptător care militează pentru împlinirea țelurilor omului.

Simfonia „Eroica", în mi b major, op. 55, instaurează un nou stil în muzica simfonică a secolului al XIX-lea, deosebindu-se de toate celelalte lucrări de acest gen, prin proporțiile sale. Această simfonie se distinge prin varietatea temelor și episoadelor, prin legăturile complexe și în special, prin noblețea ideilor exprimate. Nou în dramaturgia muzicală a genului simfoniei este în primul rând tensionarea limbajului muzical în toți parametrii săi – ritmică, melodică, armonie, polifonie, modulații, orchestrație, dinamică și agogică – în care contrastele sunt nete, contururile clare și tensionarea dusă până la violență. Totodată, Beethoven inovează și în materie de structură. Așa, de pildă, în forma sonată a primei parți, în afara unei bogate dezvoltări tematice în care utilizează elemente din toate secțiunile expoziției, el aduce o temă nouă, care vine să imbogățească universul tematic al părții. Poate că prin acest procedeu Beethoven deschide o cale spre poematic, spre programatic. O altă inovație este acea înlocuire a Menuetului cu Scherzo, fapt care produce nu numai o schimbare de atmosferă, ci și de construcție, cunoscut fiind ca Beethoven aduce Trio-ul de două ori. În sfârșit, în Simfonia a III-a, în mod neobișnuit, Beethoven construiește finalul sub forma unei teme cu variații, procedeu pe care îl va repeta în Simfonia a IX-a.

Asemeni Simfoniei a III-a, și în Simfonia a V-a este prezentă afirmarea atitudinii combative.

Simfonia a V-a, „a destinului", cum i se mai spune, se situează pe linia celor mai înflăcărate creații beethoveniene, străbătute de la un capăt la celalalt de imaginea vieții concepută ca un șir de lupte încordate. Simfonia a V-a se naște într-o rodnică perioadă a creației beethoveniene (1806-1808), caracterizată printr-un elan creator care se manifestă în cele mai diferite compartimente ale genurilor și formelor muzicale. În acei ani, printre altele a scris: simfoniile a IV-a, a V-a și a VI-a, uverturile „Coriolan" și „Leonora" 2-3 quartetele op. 59 etc.

Conținutul acestei simfonii este definit astfel: „de la întuneric spre lumină, prin luptă spre victorie". De altfel, această definiție se potrivește și multor alte lucrări beethoveniene, ca de pildă și uverturii „Egmont".

În privința înnoirii dramaturgiei simfonice, demn de relevat este faptul că, concentrarea simfoniei a necesitat mijloace foarte dense de realizare dramaturgică. În primul rând, Beethoven prefigurează aici un procedeu de construcție a sonatei care va contribui la coerența ei. Este vorba de celula generatoare pe baza căreia se structurează temele mai multor părți, contribuindu-se astfel la unitatea structurală a părților. Motivul de patru sunete care generează prima idee muzicală a părții întâi și care se aude cu obsedantă persuasiune se regăsește în tema a doua a Scherzo-ului, el fiind reluat din nou cu ostinare în puntea ce leagă Scherzo-ul de final. O altă înnoire este acea operată în Andante și anume, în locul unei simple teme cu variațiuni, Beethoven utilizează dubla temă cu variații. Și acest procedeu se va regăsi în Andantele Simfoniei a IX-a.

Dar apogeul creației simfonice beethoveniene îl formează pe drept cuvânt Simfonia „bucuriei", după cum i se mai spune, sau simfonia cu coruri. Plină de optimism, această simfonie grandioasă încununează drumul creator al marelui compozitor, care a știut bine să înfrunte suferințele vieții, să-și păstreze credința în omenire și în viitorul ei minunat. Credința în eliberarea eminentă a omenirii este atât de mare, iar forța creatoare atât de puternică, încât, Simfonia a IX-a face parte dintre cele mai mărețe lucrări revoluționare din istoria universală a artelor. Ea răsună și astăzi ca o chemare la luptă și la înfrățire. Beethoven, în această lucrare, va merge însă și mai departe pe calea realizării temei eroice, îmbogățind genul simfoniei prin finalul coral.

Mărturiile ne vorbesc despre un tânăr compozitor din Bonn, care avea de gând să pună „vers cu vers" pe muzică „An die Freude" a lui Schiller. Se spune că „Oda bucuriei" a fost inițial „Odă a libertății", că la cererea cenzurii, Schiller a trebuit să înlocuiască periculosul cuvânt „libertate" cu „bucurie". Muzica lui Beethoven pare a confirma versiunea inițială a poetului.

Simfonia a IX-a a fost prezentată în public la 7 mai 1824, sub supravegherea compozitorului, care indica tempo-urile. Afișul care anunța prezentarea simfoniei ascundea o mare tragedie: compozitorul, pentru care lumea sonoră exterioară amuțise nu putea să-și audă propria creație. În Scherzo (partea a doua), atunci când motivul a fost atacat de timpan, publicul a izbucnit în aplauze furtunoase. Beethoven nu le auzea. Instrumentiștii erau impresionați. Toți admirau geniul. Întorcându-se cu fața spre sală, spre a vedea entuziasmul fără margini, Beethoven trăia clipa supremă a mulțumirii la gândul că muzica dăruită omenirii va uni întreaga suflare sub semnul bucuriei și al înfrățirii.

Partea întâi – Allegro ma non troppo un poco maestoso – se deschide cu un unison puternic. Temele si motivele aduse de Beethoven în această primă parte sunt prinse într-o dezvoltare muzicală, după legile formei de sonată, care le potențează la maximum expresia. Încordările eroice, acțiunile hotărâte, visările care apar intermitent, dezamăgirile, suferințele se adună pagină cu pagină într-o istorie sonoră a sufletului omenesc.

Partea a doua – Molto vivace – nu este o mișcare lentă, ca de obicei, ci un Scherzo năvalnic. Tema principală, expusă în stil fugato, ne amintește de dansul popular austriac – Ländler. Pe baza acestei melodii, Beethoven a creat imaginea muzicală a unui joc titanic. Dar acestei teme i se opune o alta secundară, ca un chiot de bucurie expusă la suflători.

Tema Trio-ului este, poate, cea mai strălucită predecesoare a „temei bucuriei", prin caracterul ei mlădios. Dar Scherzo-ul se reia, după care o Codă cu ecouri din Trio încheie mișcarea. Scherzo-ul, în ansamblu, reprezintă o construcție în trei părți: forma de sonată (secțiunea principală a Scherzo-ului), Trio și din nou forma de sonată (reluarea secțiunii principale a Scherzo-ului). Prin clădirea Scherzo-ului în formă sonată, Beethoven face și aici o inovație menită să șteargă orice urmă de funcție de divertisment a Scherzo-ului, integrându-l întru totul în tematica serioasă a genului simfoniei. Amintim că acordarea de sensuri grave Scherzo-

ului se realizase şi în Simfonia a V-a, unde Trio este conceput ca un fugato. Atât fugato, cât şi forma sonată confirmă şi pe plan structural viziunea dramaturgică a lui Beethoven privind caracterul serios şi grav al tututror părţilor ciclului unei simfonii.

Conţinutul adânc original al muzicii a dat viaţă unor proporţii cu totul excepţionale ale formei muzicale. Esenţa Scherzo-ului din această simfonie constă în juxtapunerea strălucită a unor imagini reale, tulburătoare şi a unui episod idilic.

În partea a treia – Adagio molto e cantabile – Andante moderato – întâlnim trei imagini principale: prima este întruchipată de o melodie cantabilă, cealaltă de o melodie dansantă, lentă şi ultima este un semnal – chemare. Forma părţii a treia constă din variaţiuni, de un mare suflu, realizate pe două teme. Această parte a treia este mişcarea lentă a simfoniei şi una din cele mai minunate pagini din creaţia beethoveniană. Dupa o scurtă introducere, viorile înalţă o melodie bogat armonizată, asemeni unui coral. Atmosfera de meditaţie elevată este completată de o nouă idee muzicală de o nespusă frumuseţe. „Daca aş putea să dau în proza mea măcar o idee cât de puţin apropiată, atunci muzica ar fi găsit în cuvânt un rival mai mare decât în cel mai mare poet" spunea Berlioz despre aceste pagini. Motivul scurt al chemării care răsună numai de două ori şi se pierde în figuraţiile codei nu este în stare să oprească revărsarea din adânc a reveriei.

Manifestările diverse reflectate din realitatea vieţii, exprimate în primele trei părţi din Simfonia a IX-a, au impus proporţiile imense ale unui final complex. De-a lungul întregii sale dezvoltări, simfonismul lui Beethoven manifestă tendinţa îmbinării muzicii instrumentale cu cuvântul. Această legătură a fost realizată de Beethoven pe căi diferite: ideea unei astfel de lucrări lua formă fie prin apariţia unui singur cuvânt în titlu – „Eroica" – sau se întruchipa într-un program întreg – „Egmont". La baza finalului Simfoniei a IX-a a fost pus un text poetic, şi acest pas îndrăzneţ, inovator poate fi justificat prin însuşi mesajul lucrării – mesajul revoluţionar – care necesită un număr neobişnuit de mare de mijloace expresive.

Acest final se deschide ca o dezlănţuire apocaliptică. Coardele grave aduc, în forte, o melodie cu caracter recitativ, urmată de acelaşi torent. Tot acum apar amintirile îndepărtate ale începutului simfoniei, apoi ale Scherzo-ului, ale părţii a treia. Avem în faţă redarea unei supreme încordări a voinţei creatoare pentru a cuceri culmile cele mai înalte. Dar tema principală a finalului se înfiripă la suflători. „Iat-o... Acum am găsit-o... O să încep să cânt eu însumi Bucuria..." avea să exclame Beethoven după aceste chinuitoare căutări. După două acorduri puternice, violoncelele şi contrabasurile expun melodia aceasta cuceritoare, din care emană o nesfârşită bunătate. Acest refren al bucuriei va domina tot finalul, va umple necontenit întregul spaţiu sonor şi nu va mai putea fi înlăturat. Curând intervine baritonul solist care cheamă omenirea: „Haideţi să cântăm un cântec plin de farmec, de foc înălţător!". I se alătură corul şi ceilalţi solişti care, preluând tema solemnă, îi îmbogăţesc expresia.

Finalul Simfoniei a IX-a constituie un exemplu de variaţiuni construite, potrivit principiului formei sonată. Variaţiunile finalului reunesc două idei: a bucuriei general-umană şi a măreţiei universului. Tema bucuriei se desfăşoară în unsprezece variaţiuni care reprezintă o alternanţă a genurilor: cântec, marş, dans.

Simfonia a IX-a este încununarea întregii arte a lui Beethoven, care a întruchipat în forme diferite ideea rîzvrătirii înflăcărate în numele libertăţii şi al bucuriei. Mesajul umanitar – „Toţi pe lume fraţi noi suntem", triumfă. Către sfârşitul lucrării, întreaga masă corală şi orchestrală se prind în aceeaşi supremă legătură a dragostei şi bucuriei, ca un simbol al încrederii de totdeauna către înfăptuirea unei vieţi mai bune, pe care titanul simfoniei a întrevăzut-o şi a cântat-o cu multă temeritate.

Nici concertul, gen care în epocă se definea mai ales prin etalarea tehnicii instrumentistului şi prin suavitatea melodică, n-a scăpat înnoirilor beethoveniene. El va fi de-acum o adevărată simfonie cu instrument solist obligat, altfel spus, cu un solist ce nu se mai detaşează de orchestra care-l acompaniază doar, şi se integrează în arhitectura simfonică, asemeni unui personaj principal într-o dramă. Alături de frumoase linii melodice şi volubile pasaje de virtuozitate, vom găsi înfruntări dramatice, profunzimi tragice, lirism vibrant. Cu al cincilea concert pentru pian şi orchestră, supranumit „Imperialul", datorită măreţiei lui, Beethoven desăvârşeşte simfonizarea genului.

Acest ultim concert pentru pian, este lucrarea de mare respiraţie a unui muzician ajuns la conştiinţa deplinei stăpâniri a mijloacelor artei sale. Concepută în aceeaşi tonalitate ca şi Simfonia „Eroica" – mi b major – concertul se deschide, în mod cu totul neaşteptat cu o cadenţă pianistică asemeni unui monolog shakespearian. Nu se ştie motivul pentru care posteritatea i-a dat numele de „Imperial", cert este că ascultându-l intuim pe împăratul sunetelor, artistul înzestrat cu o putere extraordinară pe care o revarsă cu generozitate asupra tuturor.

În pofida predominanţei caracterului eroic, voluntar, imprimat de cadenţă şi de prima temă, în cuprinsul primei părţi îşi fac loc imagini de o infinită gingăşie în definirea cărora tema a doua are un rol precumpănitor.

Partea a doua – Adagio un poco mosso – calmă, transcedentală ca o pagină de Bach, a constituit, fără îndoială, un exemplu pentru Chopin şi alţi pianişti – compozitori de mai târziu.

De un efect psihologic nemaiîntâlnit este acea configurare a orgiatucului refren din Rondo-ul final care este pregătit în măsurile de la sfârşitul părţii mijlocii.

Concertul nr. 5 pentru pian şi orchestră – deschizător de epocă nouă în evoluţia genului – reprezintă cel din urmă cuvânt spus de maestru pe tărâmul acestui domeniu pe care l-a ilustrat cu creaţii rămase până astăzi o adevărată piatră de încercare pentru pianiştii de pretutindeni. Prin Beethoven, concertul instrumental iese din cadrul îngust al divertismentului, pătrunzând în lumea cuprinzătoare a dramaturgiei simfonice adresată celor mulţi.

Dacă în partea întâi avem o destăinuire a frământărilor sufleteşti, produse de obsesia ameninţării care împiedică visurile luminate; dacă în partea a doua amintita linişte ni-l înfăţişează pe Beethoven însuşi răspunzând chemărilor şi îndemnurilor descifrate din freamătul naturii, în final avem imaginea omului viguros, mai puţin frământat de problemele existenţiale, a omului antrenat în vigoarea unui dans frenetic.

Concertul a fost scris în anul 1809, după ce Beethoven terminase Simfonia „destinului" şi „Pastorala". Concertul vine să sintetizeze cele două mari idei expuse în simfoniile precedente: dialogul om – natură, înfruntarea om – destin.

Beethoven dorea nespus să dea glas sensibilităţii sale artistice redând tumultul, clocotul imaginaţiei lui creatoare care mocneau încă, dar care luau formă în improvizaţiile sale pline de fantezie. Prin Beethoven muzica devine un produs al gândirii artistice complexe, muzică plină de spontaneitate şi prospeţime. Înfăţişând muzical cele mai acute înfruntări ale vieţii, Beethoven este în acelaşi timp un neîntrecut poet al redării meditaţiilor intime, al liricii, un poet al naturii şi al iubirii care face să-ţi vibreze întreaga fiinţă. Această latură a sensibilităţii sale, întregeşte în chip minunat complexitatea geniului său. El nutreşte aceeaşi dragoste, acelaşi cult pentru natură, pentru viaţa adevărată şi sănătoasă de la ţară. În cadrul naturii el se bucura intens, căuta să priceapă înţelesul tainic al foşnetului arborilor, cântecul păsărelelor, murmurul păraielor. În creaţia sa, natura capătă viaţă omenească, Beethoven redând emoţiile profunde pe care le trezeşte ea în sufletul omului, pe de o parte, iar pe de alta destăinuindu-şi toată simţirea în faţa splendorilor ei. Ecouri ale dialogului beethovenian cu natura există şi în Concertul pentru vioară

şi orchestră, mai ales dacă ne gândim la Andantele lucrării. Orchestra parcă insinuează întrebările puse de om în mijlocul naturii, făcând să se audă unele crâmpeie de cântec alpin. Trilurile momentelor de culminaţie ale răspunsurilor viorii vin tot din marele concert al naturii, atât de îndrăgit de compozitor. Aflându-se el singur în mijlocul colinelor împădurite, Beethoven simţea încântarea acelei elevaţii pe care ţi-o dă prospeţimea naturii, trăire care se concretizează în sublimele teme ale părţii întâi. Dar, totodată, ca şi poeţii romantici germani, Beethoven auzea şi tainicile ameninţări ale necunoscutelor forţe ce-i tulburau acea supremă linişte sufletească. De aceea, poate, cele patru bătăi ale timpanului care însoţesc temele principale în întreaga parte, n-ar fi altceva decât expresia acestei surde ameninţări, care la un moment dat izbucneşte năprasnic în cursul primei părţi, depăşind temele încântării. Căldura vibrantă şi varietatea coloritului tonului viorii, cursivitatea lui melodică apropiată inflexiunilor vocii omeneşti au răscolit adânc sensibilitatea lui Beethoven. Prin mijlocirea acestui instrument despre care s-a spus că „parcă vorbeşte", genialul compozitor şi-a destăinuit cele mai profunde sentimente şi cele mai înalte gânduri. Lirismul, seninătatea, meditaţia, poezia inspiraţiei beethoveniene care predomină în acest concert, sunt alăturate şi altor elemente. Dansul, umorul delicat, elanul tineresc vin să întregească sfera conţinutului emoţional al acestei lucrări, inepuizabil izvor de satisfacţii artistice.

Nu putem încheia consemnarea acestor piscuri simfonice beethoveniene fără a aminti că şi în genul uverturii Beethoven a optat pentru tematica gravă a oprimării omului, abordând drama acestuia care luptă pentru o viaţă liberă şi dreaptă. Astfel, uvertura „Egmont", concepută pentru drama cu acelaşi nume a lui Goethe, reuşeşte să ne sugereze, printr-o muzică extrem de elocventă, atmosfera piesei, descriind cumplita tiranie şi suferinţele poporului, lupta dârză, moartea eroului şi izbânda. În final, această uvertură capătă semnificaţia preamăririi şi triumfului cauzei drepte pentru care s-a jertfit Egmont, nobil exponent al idealurilor poporului. Acelaşi conţinut de idei urmăreşte Beethoven şi în uvertura „Coriolan". Uvertura ilustrează planul poetic general al subiectului. Uvertura „Coriolan" este, potrivit ideii sale călăuzitoare, o compoziţie eroică, dar nu victorioasă, zugrăvind tragedia unei conştiinţe înfrânte. Totuşi, asemenea deznodăminte apar foarte rar la Beethoven, în lucrările sale eroice. În realitate, ele nu sunt proprii caracterului eroic al compozitorului; în scrierea cestei uverturi, Beethoven a apelat la lucrarea literară a lui Heinrich Joseph von Collin, unul dintre contemporanii săi.

Atât uvertura „Egmont", cât şi uvertura „Coriolan", sunt astăzi prezenţe permanente pe afişele de concerte, ele constituind nişte entităţi muzicale de sine stătătoare, nişte lucrări simfonice de mare popularitate. Ambele au la bază forma de sonată a cărei desfăşurare concordă cu linia directoare poetică, constituind astfel prototipul unor lucrări simfonice într-o singură parte, cu conţinut programatic, lucrări care de la Liszt vor căpăta numele de „poeme simfonice". Aşadar, îl putem considera pe Beethoven drept creator al poemului simfonic în care acţiunea prestabilită se mulează perfect într-o fromă muzicala clasică.

Ascultând muzica lui Beethoven ne regăsim în ea, ne desluşim năzuinţele şi speranţele, ne găsim calea luminoasă spre viitor. Iată de ce la 180 de ani de când Beethoven a încetat să mai compună, muzica sa este atât de actuală.

BIBLIOGRAFIE

W. Berger – „Ghid de muzică simfonică"
Alşvang – „Beethoven"
V. Vincent d'Indy – „Beethoven"
R. Rolland – „De la Eroica la Appassionata"
„Simfonia a noua"
Ed. Herriot – „Beethoven"
Eugen Pricope – „Beethoven"
H. Berlioz – „Simfoniile lui Beethoven"
G. Pascu – „Curs de istorie a muzicii universale"

VIOREL MUNTEANU - SONATA PENTRU VIOARĂ ŞI PIAN. ANALIZA TEHNICO-INTERPRETATIVĂ

Conf. univ. dr. **Maria TORONCIUC**
Universitatea de Arte „G. Enescu" Iasi

Discipol al maestrului Vasile Spătărelu, compozitorul Viorel Munteanu s-a impus în viaţa artistică ieşeană şi românească, conturându-şi o personalitate distinctă printr-o permanentă strădanie de a-şi modela un limbaj menit să rostească în actualitate, aşa cum apreciază Vasile Tomescu, „o voce cu afinităţi faţă de cântarea străbună ca şi faţă de muzicalitatea potenţată de timpul demiurg....Muzica sa este astfel o mesageră a simţirii noastre la confluenţa trecutului de epopee cu prezentul şi viitorul a căror vocaţie este creativitatea şi frumosul"[38].

Varietatea mijloacelor de expresie mânuite de Viorel Munteanu, exprimate în diversele genuri muzicale abordate, confirmă năzuinţa sa spre o continuă şi diversificată preocupare de îmbogăţire a limbajului componistic, la baza căruia stau inepuizabilele sugestii pe care i le oferă, fie creaţia populară, fie cea de sorginte bizantină. Un exemplu elocvent este şi *Sonata pentru vioară şi pian,* o valoroasă pagină a creaţiei camerale româneşti din a doua jumătate a secolului XX.

Sonata pentru vioară şi pian de Viorel Munteanu a fost compusă între anii 1973-1974 fiind dedicată maestrului său, compozitorul Vasile Spătărelu. Lucrarea a fost achiziţionată de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor şi editată la Editura Muzicală Bucureşti, în anul 1986, prima sa audiţie având loc într-un program al festivalului cu genericul *„Săptămâna muzicii româneşti"*, ediţia din anul 1974. Interpreţii primei audiţii a Sonatei au fost violonistul Ştefan Lori şi pianista Mihaela Constantin .

Arhitectura bine conturată a *Sonatei pentru vioară şi pian* a fost gândită de autor după tiparul clasic al celor trei părţi contrastante, utilizând însă un limbaj modal-cromatic în care a integrat elemente specifice folclorului românesc.

Prima parte, construită în formă de sonată, este precedată de o introducere lentă – *Largo assai* – desfăşurată pe parcursul a 18 măsuri. Introducerea debutează cu o pedală a pianului pe sunetul *mi*, în ritm sincopat, realizat pe durate mari, conţinând, totodată, motive generatoare, ce se vor întâlni în desfăşurările ulterioare ale discursului muzical. Din punct de vedere metric, materialul sonor al introducerii este construit prin alternarea măsurilor: 6/4; 4/4; 3/4 ; 5/4.

Primul motiv care apare în introducere – **α** - , intonat de vioară, este construit pe un ritm sincopat, având la bază două intervale generatoare: o *cvintă perfectă* descendentă şi o *cvartă mărită* ascendentă, fiind un motiv ce se va regăsi şi în tema **B** din *Expoziţie.* Din punct de vedere armonic, motivul **α** este susţinut de pian printr-un acompaniament organizat sub forma unei structuri armonice modale, creându-se un efect sonor de instabilitate funcţională:
Motivul α din Tema B



[38] Vasile Tomescu, prezentare a creaţiilor *Glasurile Putnei, Invocaţii şi Cvartet de coarde nr.2* de Viorel Munteanu, pe coperta LP-ului ST-ECE, editat de Electrecord N.I.I. 433/1988

Ulterior, melodia prezentată de vioară înlocuieşte mersul treptat cu salturi abrupte de nonă ascendentă (*mi - fa*) şi nonă descendentă (*do - si*), intervale ce alcătuiesc celula caracteristică a primei părţi – **y**.

Prezenţa acestor salturi incomode în partitura viorii, determină anumite dificultăţi în interpretare, care se referă atât la acurateţea intonaţională, cât şi la sudarea trăsăturilor *legato* în cadrul schimburilor de coarde şi de poziţie, astfel încât, pentru redarea sugestivă a traseului melodic – în *crescendo – descrescendo* – se va utiliza o presiune şi o viteză variabilă a trăsăturii de arcuş.

Elementele ritmice şi melodice caracteristice motivului **α** şi ale celulei **y** sunt preluate, apoi, de la un instrument la altul, prin completare reciprocă, conturând un dialog expresiv, în care pianul deţine însă rolul principal, partitura sa fiind puternic individualizată printr-o intensă cromatizare ce generează, atât în planul vertical, cât şi în cel orizontal apariţia unor intervale mărite şi micşorate (*secunda mărită, cvinta micşorată, octava micşorată*). Starea de incertitudine este subliniată şi de sinteza minor – major, rezultată prin suprapunerea acordurilor: *do b – mi b – la b / do – la b – mi ; sol b – mi b – do b/ sol b – re – si.*

Pianul continuă desfăşurarea cromatică în ambele planuri sonore (în sens contrar), determinând în plan vertical, apariţia terţelor şi cvintelor paralele, a cvintelor şi octavelor micşorate, precum şi a elementelor caracteristice motivului **α**, variate din punct de vedere ritmic, prin diminuarea valorilor iniţiale şi armonic, prin îmbogăţirea vocilor cu note de pasaj rezultate din suprapunerea acordurilor *la – do – mi* şi *la - do# - mi.* Concomitent, vioara îşi susţine partenerul prin incizii melodice alcătuite pe intervale de: *septimă micşorată, cvinte micşorate, secunde mici, nonă mică*, executate în *pizzicato.*
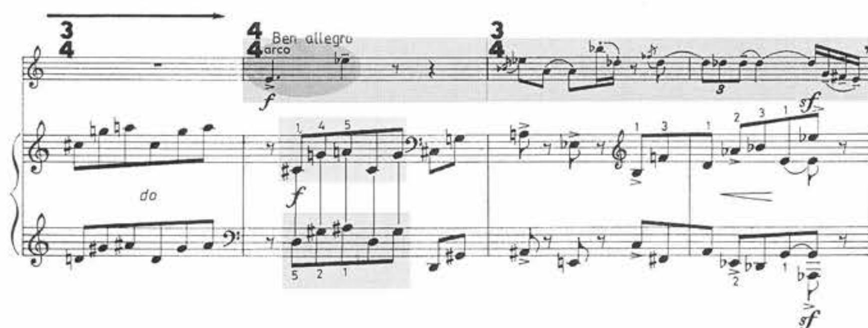
În ultimele patru măsuri ale introducerii, materialul sonor este prezentat numai de către pian şi este structurat în suprapuneri ale unei alte celule generatoare - **x** -, care prezintă următorul traseu intonaţional*: cvartă mărită, terţă mică, cvintă micşorată, secundă mare:*

Vocile pianului susţin celula **x** într-un canon imitativ, la interval de octavă micşorată, în timp ce secvenţarea celulei (**x**) are loc pe intervalul de cvartă perfectă: mâna stângă – *la, re, sol, do* , iar mâna dreaptă – *sol, do, fa, si b*, creându-se, astfel, intense disonanţe.

În ultimele măsuri ale introducerii repetiția ostinată a celulei **x**, desfășurată dinamic în *crescendo* și agogic prin semnul grafic ⟶, pregătește apariția noului tempo - *Ben allegro* - al Expoziției.

În *Expoziție* sunt prezentate două idei muzicale, concretizate în Tema **A** și Tema **B,** legate printr-o punte. Sunt teme contrastante din punct de vedere al caracterului, evidențiat și din punct de vedere agogic.

Tema **A**, ce se desfășoară pe parcursul a 18 măsuri (măs. 19-37) debutează într-o manieră energică la vioară, fiind structurată în 2 fraze: fraza **a** (măs. 19-28) și fraza $\mathbf{a_{variat}}$ (măs. 29-36). Fraza – **a** – urmează un traseu melodic, bazat pe un mod pe sunetul *mi*, structurat în următoarele succesiuni intervalice: *octavă micșorată, cvinta micșorată, nonă mică, sextă mică,cvintă micșorată, secundă mică* și *secundă mare*. Din punct de vedere ritmic, intervalele sunt organizate în combinații ale formulelor ritmice simple cu cele excepționale, de tipul trioletului:
Tema **A** – fraza **a** la vioară



Suportul ritmic al Temei **A** este susținut de pian, prin ritmul egal al optimilor din celula **x**, suprapuse la interval de octavă micșorată. Discursul sonor este construit în continuare prin dialogul celor două instrumente, în toate cele trei planuri sonore, dialog realizat prin imitația în *stretto* a unor formule melodice, organizate în structuri ritmice binare și ternare, în alternanța metrică: 3/4, 4/4, 5/4 și 6/4.

Fraza $\mathbf{a_{variat}}$ (măs.29 – 36) este anticipată de apariția celulei **x** (în măsura 28), suprapusă în planul sonor al viorii și în cel al vocii inferioare a pianului la interval de octavă micșorată. În fraza $\mathbf{a_{variat}}$, Tema **A** este expusă de pian la mâna dreaptă, la interval de octavă superioară față de expunerea inițială la vioară. Celula **x** prezentă în partitura viorii este variată ritmic prin diminuări ale valorilor de optimi, care se transformă în șaisprezecimi. Notațiile autorului – *pesante / f sostenuto*, impun în susținerea melodică un caracter aproape vocalizat al acestei celule.

Puntea spre Tema **B** (măs. 37-59) impune o altă celulă **– z –**, alcătuită din intervale de cvintă micșorată în mers descendent.

Materialul sonor din punte este organizat în combinații intervalice diverse (cvinte micșorate, octave micșorate), atât în plan orizontal, cât și vertical, ce rezultă din jocul celulelor **x** și **z.**
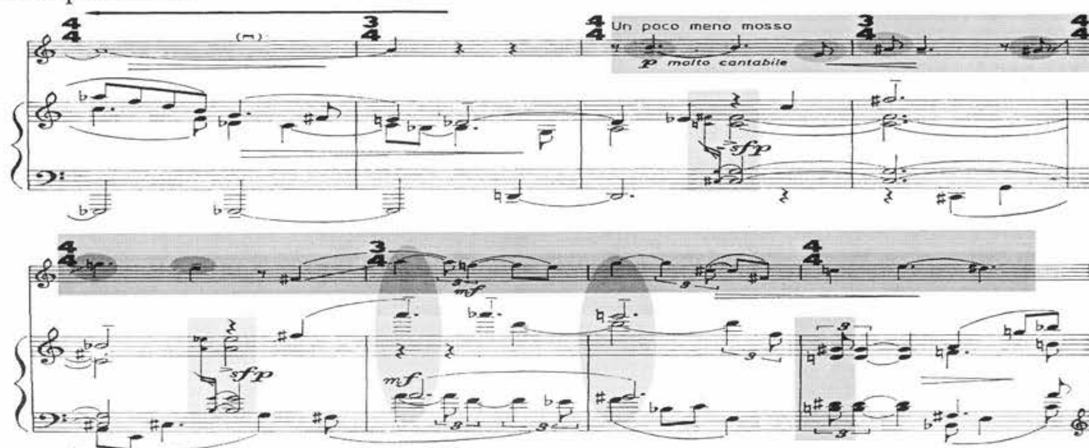
Prelucrarea elementelor ritmico-melodice caracteristice Temei **A** , mai ales din punct de vedere ritmic (prin diverse augmentări sau diminuări ale duratelor inițiale, cum ar fi trioletul pe doi timpi), determină combinații ritmice interesante, de tipul sincopelor. În ceea ce privește dinamica, aceasta se menține în zona nuanței *f* în ambele partituri.

Ultimele șapte măsuri ale punții (măs. 53-59), reamintesc pedala susținută, de astă dată în registrul grav al pianului pe sunetul *mi bemol*, iar prin desfășurarea dinamică, cu descreșteri

progresive de la *mf* la *mp* şi, apoi, *p*, şi prin semnul grafic pregătesc caracterul cantabil al Temei **B,** specificat de autor prin indicaţiile - *un poco meno mosso* şi *p molto cantabile.*

Tema secundară **B** se desfăşoară pe parcursul a 22 de măsuri (măs. 60-81) şi este structurată în 2 fraze: fraza **b** (măs. 60-73) şi fraza $\mathbf{b}_{\mathbf{variat}}$ (măs. 74-81):

Tema B – fraza **b,** motivul **α,** celula **y** -prezentată de vioară şi elemente din introducere în acompaniament



unison la trei voci

Fraza **b** din Tema **B**, prezentată de vioară, în contrast cu fraza **a** din tema principală **A,** este mai cantabilă, fiind structurată pe motivul **α** şi celula **y.** Partitura pianului este construită la fel ca şi în introducere, acompaniamentul fiind organizat pe aceleiaşi structuri armonice modale, realizate prin suprapunerea de acorduri major-minor: *si- re- fa / si- re# - fa* şi *re- fa- la /re- fa# - la.* În fraza **b**, materialul sonor este construit şi pe suprapuneri la unison la trei voci (vioară + pian), cărora li se adaugă sunete de pasaj.

Curgerea sonoră se desfăşoară pe spaţii largi în cadrul măsurilor, astfel încât fluxul melodic este preluat de la un partener la altul fără respiraţii sau cezuri inutile. Dinamica acestei secţiuni se menţine în nuanţe mici de *p, mf , mp* şi *pp.*

Fraza $\mathbf{b}_{\mathbf{variat}}$ readuce în partitura viorii motivul **α** uşor variat în care efectul de *pizzicato* este combinat cu trăsătura *arco.* Acompaniamentul pianistic este asemănător frazei anterioare.

Concluzia Expoziţiei ce debutează la măsura 82 cu celula **x** în unison la cele trei voci, în nuanţa *pianissimo*, este alcătuită din 16 măsuri (măs. 82-97), în care se regăsesc cele trei celule din introducere şi din expoziţie - **x, y** şi **z** – prelucrate imitativ în toate planurile sonore. Ele sunt variate ritmic, prin schimbări ale valorilor iniţiale, şi melodic, prin utilizarea unor procedee caracteristice tehnicii violonistice de tipul *pizzicato*-ului şi *flageolet*-ului.

Fluxul sonor plin de dinamism, bine marcat prin accente şi sunete în *staccato* sau *portato*, conferă textului muzical un caracter dansant. Ambii parteneri trebuie să urmărească atent intenţiile autorului, semnalate în partitură prin organizarea metrică şi prin accentele de expresie, prin *sforzando*-urile pe timpi secundari, semnele de respiraţie şi mobilitatea dinamicii.

Diversele trăsături de arcuş au rolul de a pune în valoare caracterul textului muzical. De aceea, sonoritatea trebuie să fie unitară atât în cadrul schimburilor de coarde, cât şi de arcuş, iar efectele dinamice (accente, *sforzando*-uri) trebuie realizate nu numai din exercitarea presiunii baghetei în coardă, ci şi din viteza de deschidere a antebraţului. Combinaţiile diverselor trăsături de arcuş (*legato, detaché, spiccato*), trăsăturile de recuperare, trebuie să contribuie la realizarea densităţii sonore.

Intonația trebuie urmărită la nivelul intervalelor mărite și micșorate, atât în cazul dublelor coarde, cât și al schimburilor de poziție. Nu vor fi folosite salturile de coardă decât acolo unde sunetele nu pot fi plasate pe două coarde alăturate astfel, încât, aplicatura va fi cea cu degete în poziție strânsă sau cu extensii și retroextensii.

Expresivitatea textului muzical trebuie potențată și din punct de vedere al utilizării mijloacelor de expresie sonoră de tipul *glissando*-ului sau *vibrato*-ului. Se poate folosi *glissando* cu degetul de pornire sau *glissando* expresiv cu degetul de aterizare.Vibrato-ul va însoți în acest caz degetul de pornire (în alunecarea în jos), iar în cazul glissando-ului expresiv în mers ascendent, vibrato-ul se va realiza după terminarea traseului de alunecare a degetului.

Caracterul ușor legănat al Temei B indicat de organizarea ritmică și indicațiile dinamice și de expresie (*p, sfp, pp; molto cantabile, cantabile*) va fi realizat prin folosirea atacurilor moi ale sunetelor și prin *legato*-uri cu sens larg în frazare. Aici, vibrato-ul va fi calm, continuu, cu frecvențe și amplitudini adaptate nuanței și registrului. Registrul grav solicită amplitudine mai mare și frecvență mai mică, în timp ce în registrul acut se va mări frecvența iar amplitudinea se va reduce.

În *concluzia expoziției,* apariția în *unison* a aceluiași material sonor la ambele instrumente, cu indicații diverse de realizare (în care pianul folosește articularea în *legato*, în timp ce vioara, *pizzicato*), dezvăluie o anume varietate timbrală.

Dezvoltarea (măs.98 – 142), debutează la indicația - *Ben allegro* – fiind pregătită sonor de către pian prin unisonul la două voci al celulei x în *pianissimo* și cuprinde travaliul tematic al temelor, al motivului α și al celulelor x, y și z .

Organizată metric ca și în expoziție (3/4, 4/4, 5/4 și 6/4), *dezvoltarea* este structurată în trei faze: *faza I* (măs. 98-111), *faza a II-a* (măs. 112-124) și *faza a III-a* (măs. 125-142).

Prima fază debutează prin variația temei **A** în care celula **x** apare cu imitații în *stretto* la trei voci (două voci ale pianului + vioara) la interval de cvintă micșorată. Deoarece, celula **x** apare în fiecare plan sonor printr-un alt mod de atac – *non legato, staccato* și *legato* - în interpretare, ea va căpăta diferite aspecte: energic, hotărât sau cantabil.

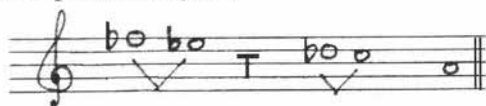
Faza a II-a a *dezvoltării* (măs.111 – 124) este anunțată prin dialogul imitativ al celulelor **z** și **x** (măs. 109 -110) în partiturile ambilor parteneri. Din măsura 111, împletirea în imitații a elementelor ritmico-melodice caracteristice temelor **A** și **B** determină un flux sonor dens în care abundă intervale mărite și micșorate (atât armonic, cât și omofonic) și suprapuneri de acorduri majore și minore (măs. 116-118). Confruntarea tematică rezultă și din contrastele dinamice *-f, crescendo ,ff pesante* - precum și din aglomerări ritmico-melodice în succesiuni de șaisprezecimi bogat cromatizate.

Dificultățile de tehnică violonistică rezultă din alternarea pasajelor de virtuozitate reprezentate de formule ritmice în succesiuni de șaisprezecimi, executate în *spiccato*, cu pasajele în duble coarde puternic marcate prin accente de expresie și structurate în formule binare și ternare. Executarea celor două tipuri de trăsături de arcuș (*spiccato* și *detaché* marcat) se referă la ușurința alternării caracterului lejer, strălucitor cu cel cântat în coardă, bine susținut.

În *faza a III-a* a *dezvoltării* (măs.125 – 143) travaliul tematic presupune o îmbogățire melodică și armonică în partitura viorii prin apariția sunetelor de pasaj, a dublelor coarde și a acordurilor de trei și patru sunete care trebuie executate într-un *pizzicato* în *fff, sf* > asemănător tehnicii acordurilor placate realizate la chitară în maniera *rasgueado*. Pianul susține demersul viorii pe o pedală armonică alcătuită din acordurile*; do# - re # - fa # - la – do / re – fa – la – si b - do#.*

Adăugarea constantă a câte unui grad de intensitate: *pp, mp, mf, f, piu f, ff, fff,* solicită interpreților un efort de realizare gradată a discursului sonor, printr-o eficientă dozare a modurilor de atac și de susținere, încât acumularea de tensiune să se facă constant
Ultimele măsuri ale Dezvoltării (măs. 137-143) prezintă o rarefiere treptată a materialului sonor, alcătuit din elemente ale celulei **z**, preluate imitativ de la o voce la alta. Repriza este anunțată sonor printr-o pedală pe sunetul *si* în registrul grav și prin repetiția ostinată a celulei **z.** De asemenea, este pregătită agogic prin semnul grafic ◄ ce anunță apariția unui nou tempo – *Un poco meno mosso* și dinamic, prin descreșteri progresive de la *fff* la *f, mf* și *mp*.
Repriza părții I (măs. 143-176) este inversă și concentrată, fiind prezentată, mai întâi, Tema **B,** alcătuită dintr-o singură frază, în care sunt vizibile elementele tematice caracteristice: motivul **α**, celula **y**, unisonuri la două voci în intervale de octavă perfectă și micșorată, urmată de apariția concentrată a Temei **A**.
Materialul sonor al Temei **A** – *Ben allegro* - construit asemănător ca și în expoziție, este prezentat în imitații în *stretto.*
În *Coda* (măs. 177-185), materialul sonor este prelucrat polifonic imitativ la toate vocile, scriitura densă, tensionată, intens cromatizată, reprezentând o culminație în *ff* a întregii mișcări. Acordurile finale (măs. 185) îmbracă sunetele modului caracteristic primei mișcări pe sunetul *mi* (în ambele partituri) subliniind, încă o dată, suprapunerea armonică - major și minor (acordurile *mi - sol - si b - mi b* / *si - mi - sol #* / *do-fa# - si b – mi*, ce va fi executată într-o gradualitate - de la atac placat până la arpegiere. (**Schema formală** a părții I a *Sonatei,* în *Anexa*).

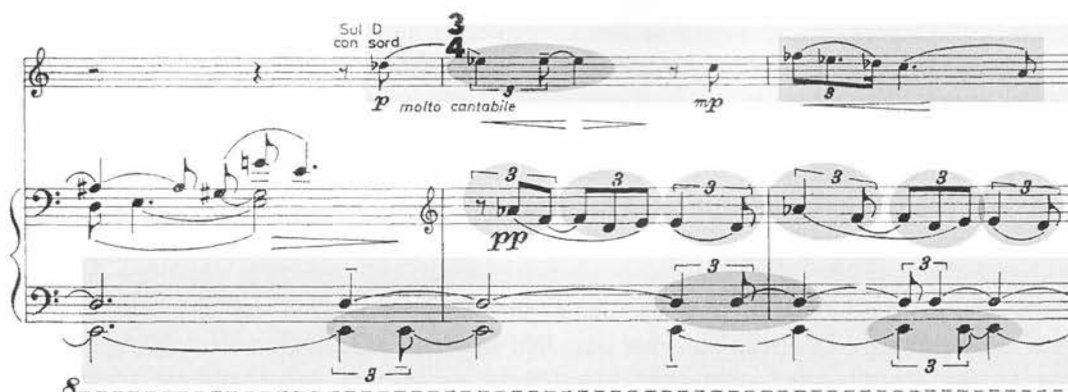
Partea a II-a – *Rubato* - în măsura de 3/4, este construită în formă de lied tripartit – **ABA .**
***Strofa* A,** structurată în două fraze: *fraza* **a** (măs. 5-19) și *fraza* $\mathbf{a_1}$ (măs. 20-25), este precedată de o *Introducere* scurtă, de patru măsuri, prezentată de pian și alcătuită din elemente ritmico-melodice ce vor apărea în fraza **a,** susținute în bas printr-o pedală armonică pe sunetele *mi* și *re*, situate la interval de septimă mică.
Ritmul parlando-rubato al acestei mișcări impune o libertate a rigorii metrice în care accentele periodice sunt înlocuite cu cele de expresie.
Fraza **a,** prezentată de vioară, descrie un traseu melodic descendent structurat pe o pentatonie hemitonică de pe sunetul *fa b*:



Combinațiile unor formule melodice structurate pe formule ritmice binare și ternare (triolet:

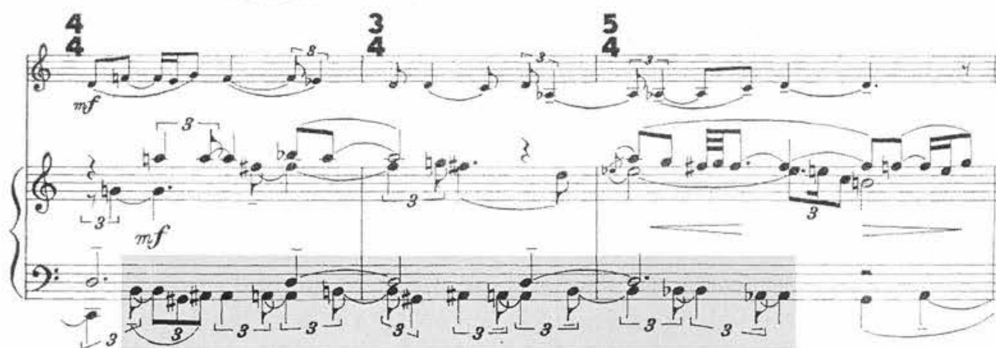


), în alternanța metrică: 3/4; 5/4; 4/4, alcătuiesc un desen melodic caracteristic doinei și bocetului:



În *fraza* **a**, melodia de largă respirație a viorii, se îmbină în dialog cu vocea superioară a pianului, care prin repetarea ostinată a formulei excepționale de triolet, sub diferite aspecte, descrie un traseu intonațional mobil în jurul sunetului *mi*. În acest timp, vocea gravă a pianului continuă pedala pe sunetele *mi* și *re* (anunțată încă din introducere), organizată în formule ritmice excepționale sincopate.
În măsurile 9-10, materialul sonor este construit prin suprapunerea modală a două pentatonii hemitonice descendente, care păstrează aceeași structură a tonurilor și semitonurilor: prima pentatonie pornește de pe sunetul *fa b* și apare la vocea superioară a pianului, cealaltă pornește de pe sunetul *si b* și apare în partitura viorii.

Elementele ritmico-melodice caracteristice frazei **a** se regăsesc în toate planurile sonore ale celor două instrumente, astfel că această curgere doinită este preluată continuu de la un instrument la altul, caracterizată prin aceleași formule ritmice excepționale, de tipul trioletului, grupate sincopat pe un traseu intonațional caracteristic scriiturii modale, structurat în diverse celule cromatice întoarse:



Fraza $\mathbf{a_1}$ (măs. 20-26) este pregătită dinamic prin descreșterea sonorităților de la nuanța de *p* la cea de *pp* și rarefierea scriiturii. În *fraza* $\mathbf{a_1}$ dialogul dintre pian și vioară continuă pe o intrare succesivă a vocilor cu un ritm de triolet sincopat. Din punct de vedere dinamic, fraza este condusă către o nuanța *f*, susținută și de o scriitură ușor dinamizată prin utilizarea unor valori diminuate (șaisprezecimi) grupate atât în formule simple, cât și excepționale (cvintolete, sextolete) preluate prin imitație în *stretto*.

Redarea expresivă a materialului sonor, într-o continuă creștere dinamică, de la *pp, p, mp*, la *f* , solicită interpreților realizarea inițială a unei sonorităţii calde, cantabile, bazată pe un mod unitar de articulare a sunetelor în toate cele trei planuri sonore, pentru ca preluările incipiturilor

melodice de la o voce la alta să continue firesc. Suprapunerea organizărilor ritmice binare cu ternare, în formule excepționale și obișnuite (exp: *sextolet / patru șaisprezecimi/ triolet sincopat*), deși, în plan expresiv, trebuie să se facă remarcată, accentuarea acestor formule nu trebuie exagerată.

Din punct de vedere violonistic, pentru realizarea fluidității sonore este necesar a se controla și doza presiunea baghetei pe toată lungimea ei în funcție de nuanțele cerute și chiar de configurația ritmică. Vibrato-ul folosit aici, ca un mijloc de expresie important, își va adapta continuu amplitudinea și frecvența sa cu cerințele textului muzical. Folosirea pozițiilor înalte, atât pe coarda *re* cât și pe coarda *sol,* în sonoritatea specifică *con sordina,* solicită violonistului o articulare a degetelor care să apese puternic coardele în plan vertical, fără a modifica distanțele dintre coarde, iar schimburile de poziție, alunecările pe același deget, trebuie efectuate cu abilitate pentru ca intonația să fie cât mai precisă și expresivă.

***Strofa a II-a* - B** (măs. 26-35) este alcătuită din elemente ritmico-melodice asemănătoare cu cele din prima strofă. Deși strofa mediană păstrează organizarea metro-ritmică a ritmului parlando-rubato, printr-o scriitură polifonică imitativă, care îmbogățește și concentrează sonoritățile existente, caracterul discursului sonor se schimbă, căpătând aspectul unei continue tânguiri, pe care vocea inferioară a pianului o susține prin repetiția ostinată a pedalei pe sunetul *re b.* Dialogul dintre cei doi parteneri este susținut pe nuanța *mf*, precum și de jocul ce rezultă din suprapunerea ritmului binar pe cel ternar (și invers).

Din momentul *Piu mosso* în nuanța *subito f* (din măsura 32), se produce o aglomerare a sonorităților prin apariția desfășurărilor de șaisprezecimi în octave micșorate paralele, atât în partitura viorii (prin duble coarde), cât și în cea a pianului (de la mâna dreaptă).

Susținerea noii nuanțe – *subito f - sostenuto*, cere din partea violonistului dozarea presiunii arcușului pe coarde și utilizarea combinată a trăsăturilor *legato* și *detaché* folosind aceeași porțiune a baghetei, întrucât acestea se succed asimetric. Are loc astfel o degrevare a presiunii arcușului în coardă odată cu mărirea vitezei de tragere a aceleiași porțiuni de arcuș pentru sunetele în *detaché*, în felul acesta asigurându-se unitatea dinamică.

La revenirea sa, *strofa* **A** este variată, alcătuită tot din două fraze: fraza $\mathbf{a}_{1\ variat}$ (măs. 36-39) construită din elemente caracteristice frazei $\mathbf{a}_1$, din strofa inițială, și fraza $\mathbf{a}_{variat}$ (măs. 40-45), care este, de fapt, o repriză variată a frazei **a.** Variațiile frazei **a** se produc, din punct de vedere ritmic prin augmentări ale valorilor inițiale, melodic prin schimbări intervalice, armonic prin aglomerare sonoră susținută de pedala pe sunetele *mi* și *re* și dinamic prin utilizarea unei nuanța *ppp*, a efectului surdinei și flageoletelor din planul viorii. Sonoritatea finalului părții mediane este asemănătoare unui murmur continuu, care are rolul de a pregăti cadența viorii.

În *Cadența* viorii, care se desfășoară liber (începând din măsura 46), fără o organizare metrică și debutează cu același interval al pedalei anterioare (de astă dată cu sunetele inversate *mi – re*) sunt prelucrate elemente ritmico-melodice ale primelor două mișcări, dar spre finalul său apare și celula ritmică ♫♩ ce se va regăsi în strofa **A** din partea a III-a, contribuind la realizarea caracterului unitar al lucrării. Discursul sonor se bazează în special pe duble coarde, în care vocile se împletesc într-un traseu polifonic, care are la bază intervale de secunde mici și mari, terțe, sexte, octave și cvinte micșorate, ce presupun o atenție deosebită în realizarea unei intonații juste, bazată pe principii temperate. Indicațiile *sotto voce* și *con sordina,* realizarea nuanțelor *pp* și *ppp*, emisia în efectul de *flageolet*, solicită un timbru cald al dublelor coarde, ce trebuie realizat cu trăsătura de arcuș având ca punct de contact un loc mai apropiat de marginea tastierei. Vibrato-ul va fi doar ușor schițat printr-o ușoară oscilație a falangei unghiei, mai ales pe duratele mari, dar amplitudinea lui va fi potențată și în funcție de vibrația coardei grave libere. Pentru a

evidenţia conturul melodic al fiecărei voci în împletirea lor presiunea arcuşului pe dublele coarde va fi variabilă (o apăsare egală a celor două coarde ar crea anumite neajunsuri în emisie, de aceea pe coarda mai subţire presiunea va fi mai mare). Mişcările de *pronaţie* şi *supinaţie* ale antebraţului, palmei şi degetelor se vor efectua subtil, fără îngroşări exagerate. Împletirea trăsăturii *detaché* cu *legato* mai mic sau mai întins se va efectua cu porţiuni de arcuş adecvate valorilor însumate şi a nuanţelor notate de autor.

Efectele de *flageolet* şi *glissando*, precum şi folosirea surdinei, îmbogăţesc sonoritatea „arhaică" a cadenţei, care nu afişează elemente de virtuozitate, ci dezvăluie, mai ales, un caracter liric, expresiv.

Schema părţii a II-a (formă de lied tripartit)

Introd.	Strofa A a a$_1$	Strofa B	Strofa A $_{variat}$ a$_{1\ variat}$ a $_{variat}$	Cadenţa viorii
măs.1-4	măs.5-19 măs.20-25	măs.26-35	măs.36-39 măs.40-45	măs.46

Partea a III-a – *Allegro* - în măsura de 2/4, este construită în formă de rondo-sonată, având următoarea structură: **ABA C AB + codă.**

***Strofa* A** debutează cu o *introducere* scurtă (măs.1-9) dominată de două celule ritmico-melodice, ce contribuie la realizarea întregii desfăşurări sonore ulterioare: celula **x** şi celula **y** (cu desfăşurare armonică de octavă micşorată).

***Strofa* A** (măs.10 - 48) alcătuită din 3 fraze: fraza **a** (măs. 10-22), fraza **a$_1$** (măs. 23-36) şi fraza **a** (măs. 37-48), este construită pe structura unui mod pe *mi*, alcătuit pe succesiuni de *ton-semiton* (2:1):

modul pe *mi* în partitura viorii

celula **y**, ostinată pe interval de octavă micşorată

În fraza **a**, *tema-refren* prezentată de vioară (măs. 10-15), descrie un traseu melodic cu caracter dansant, structurat pe un ritm simplu, în măsuri alternate de 2/4 şi 3/4 :

Pianul susține tema-refren (din **a**) prin repetarea ostinată a celulei **y**, care va fi structurată, ulterior, pe același interval de octavă micșorată, însă pe trepte diferite, alternate și sincopate (măs. 17-20).

Fraza $\mathbf{a_1}$ este alcătuită din elemente ritmice și melodice asemănătoare celor din fraza **a,** dar dinamizate din punct de vedere melodic, prin schimbarea traseelor intervalice, ritmic, prin diminuări ale valorilor inițiale (optimile devin șaisprezecimi), armonic, prin îmbogățirea cu note de pasaj și polifonic, prin utilizarea scriiturii imitative în stretto. Melodia, în desfășurare ritmică alertă, pendulează între planul sonor al viorii și cel al vocii superioare a pianului, în timp ce vocea inferioară a acestuia susține, în dialog, un acompaniament fluent, articulat în legato.

Fraza $\mathbf{a_v}$ expune aproape identic tema-refren la vioară, însă cu o octavă perfectă mai sus decât expunerea inițială. De această dată, în partitura pianului planurile sonore sunt inversate, astfel încât celula **y** este prezentată la vocea inferioară (a pianului), în timp ce vocea superioară intră într-un dialog imitativ cu vioara.

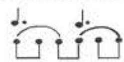
În dialogul permanent al celor două instrumente, textul muzical impune sincronizarea perfectă a interpreților, prin menținerea constanței tempo-ului inițial, precum și evidențierea accentelor de expresie care trebuie preluate imitativ de la o voce la alta. Accentele trebuie realizate diferențiat, în funcție de nuanțele indicate: *pp, p, mp, mf, f.* Susținerea dinamică a textului muzical trebuie redată cu mijloace tehnico-expresive specifice proprii celor două instrumente: pianistul va combina diversele moduri de atac ale sunetelor cu moduri de folosire a pedalelor pianului (mai ales a surdinei), violonistul va urmări această evoluție din perspectiva combinării diverselor trăsături de arcuș - *detaché, legato, staccato* – alternate într-un tempo alert. Articulația va fi suplă, lejeră dar promptă și sincronă cu trăsăturile de arcuș în *detaché* și *staccato* pe porțiuni mici de arcuș. Alternarea modurilor de atac *pizzicato* cu *arco* , chiar și în momentele incomode nu trebuie îngreunată cu mișcări inutile. Expresivitatea va fi potențată de un vibrato diferențiat în funcție de registru, de lungimea coardei care vibrează, de nuanță și de durata sunetului. Nuanța *f* , cucerită în $\mathbf{a_1}$ și menținută în $\mathbf{a_{variat}}$, solicită interpreților realizarea unui *legato* larg, bine susținut.

Strofa **B** (primul cuplet) (măs.49 – 80), alcătuită din 2 fraze: fraza **b** (măs. 49-64) și fraza $\mathbf{b_1}$ (măs. 65-80) este construită pe aceeași structură a modului inițial pe *mi*, transpus pe sunetul *re*, dar în conductul melodic apărând frecvent și intervalul de secundă mărită.

În arhitectura acestei mișcări, fraza **b,** în contrast cu fraza **a**, are un caracter tensionat, puternic marcat, prin apariția frecventă a secundei mărite, a ritmului sincopat, datorat și indicațiilor autorului: *poco f marcato, sul G al talone.*

Melodia prezentată de vioară trebuie susținută prin trăsături în *detaché*, ce impun, atât dozarea conștientă a presiunii în coardă, cât și menținerea concentrată a tensiunii acumulate. Acompaniamentul pianului este îmbogățit permanent din punct de vedere ritmic prin valori diminuate și prin alternarea acestora cu acorduri în structuri modale - *major-minor*. Preluarea imitativă de către pian a unor formule ritmico-melodice din partitura viorii are rolul de a realiza un flux melodic continuu.

Fraza $\mathbf{b_1}$ este construită sub forma unui joc imitativ al celor doi parteneri, în care discursul muzical este îmbogățit cu succesiuni de șaisprezecimi cromatizate, alternate cu succesiuni de sunete duble și acorduri, în ambele partituri. Vioara urmărește permanent alternarea trăsăturilor de arcuș: *legato, spiccato, staccato* și *detaché*, care pun diferite probleme de execuție ce se referă la pendularea între caracterul marcat, bine cântat și cel lejer, ușor desprins de coardă. Sonoritatea trebuie să fie consistentă, bine sudată, însă nu trebuie să-i lipsească suplețea și flexibilitatea. Toate acestea trebuie să fie completate de articulația fermă, independentă și flexibilă a degetelor

mâinii stângi. Alternarea trăsăturilor de arcuş cu efectul de *pizzicato* sporeşte dificultatea partiturii.
În organizarea metro-ritmică a materialului sonor, se întâlneşte (în măs.77) şi o formulă ritmică interesantă, care, în măsura de 3/4, rezultă din cumularea a câte 3 optimi, în 2 pătrimi cu punct: . Aceeaşi formulă ritmică apare şi înainte de Coda finală a sonatei.
Începând din măsura 81, Strofa **A**, revine variat, în sensul că, de această dată, este structurată în, doar, două fraze: *fraza* $\mathbf{a_1}$ (măs. 81-92) şi *fraza* **a** (măs. 93-104). *Fraza* $\mathbf{a_1}$ este alcătuită din elemente ritmico-melodice, într-un dialog asemănător celui din fraza $\mathbf{a_1}$ a strofei iniţiale, în timp ce fraza **a** se repetă identic ca şi în prima strofă **A**. În partitura pianului se observă, însă, desfăşurări mai largi în *legato*.
Pregătită prin două măsuri de tranziţie (măs. 105-106), ***Strofa*** **C** - *Un pocchino meno mosso* – se constituie într-un episod central (măs. 107-165) structurat în 3 faze ale unei *dezvoltări*, caracteristice tiparului formei de sonată: *faza I* (măs. 107-121), *faza a II-a* (măs. 122-141) şi *faza a III-a* (măs. 142-165).
Travaliul tematic din *prima fază* (măs.107 – 121) este elaborat, în planul sonor al viorii pe baza unor elemente ritmico-melodice din tema **A** a primei părţi a sonatei, în planul sonor al vocii superioare a pianului pe elemente ritmice din tema **B** a primei părţi, în timp ce vocea inferioară a pianului susţine fluxul sonor printr-un ritm caracteristic acompaniamentului din strofa **A,** a părţii a III-a, conturând o unitate tematică a sonatei.
Aceste elemente motivico-tematice caracteristice se întrepătrund, sub forma unor structuri modale de tipul melodicii de sinteză major-minor, fiind preluate de la o voce la alta prin imitaţie în *stretto*. Structura iniţială a modului pe *mi*, din tema **A** a părţii I, este păstrată, dar transpusă pe sunetul *si*.
A *doua fază* (măs.122 – 141) dezvoltă elementele caracteristice *temei-refren*, pe care le prelucrează imitativ în cele trei planuri sonore. Partiturile ambelor instrumente sunt îmbogăţite armonic prin note adăugate, prin sunete cromatice structurate uneori sub forma unor succesiuni de tipul *ton-semiton* (2:1).
Ultimele măsuri ale acestei faze sunt prezentate numai de pian şi au rolul de a pregăti, din punct de vedere dinamic (prin apariţia *crescendo*-ului), agogic (prin anunţarea noului tempo, *Un poco piu mosso*), ritmic (prin augmentarea valorilor) şi modal (prin utilizarea unor structuri caracteristice precum sinteza melodică major-minor, succesiunile de tip *ton-semiton*), apariţia ultimei faze a travaliului tematic.
Faza a III-a (măs. 142 – 165) readuce în partitura viorii motivul α (caracteristic temei **B** din partea I) condus în canon cu vocea inferioară a pianului.
Primele două faze ale episodului central, cu un profil melodic mai liniştit, se diferenţiază de faza a treia, caracterizată printr-o tensiune mai profundă a trăirilor interioare, exprimată prin densitatea melodică a dublelor coarde în partida viorii, prin prelucrarea imitativă în canon a elementelor motivico-tematice între cele doua instrumente şi prin suprapunerile de structuri ritmice binare cu ternare, sincope şi prelungiri de durate, toate susţinute dinamic prin nunaţa *ff sostenuto molto cantabile*.
Dublele coarde, în partida viorii, trebuie articulate cu degete flexibile, în diversele lor dispuneri pe coarde. Falanga unghiei va avea suficientă mobilitate pentru a putea fi extinsă sau retrasă şi pentru a fi capabilă de a realiza un vibrato diferenţiat. În dialogul dintre cei doi parteneri – vioară – pian - trebuie evidenţiat şi caracterul declamatoriu, marcat prin semne specifice (- şi <) notate de autor deasupra anumitor sunete. Schimbarea uşoară a tempo-ului din faza a III-a a strofei **C** -

Un poco meno mosso, susținerea nuanței *ff* în planul sonor al viorii și a nuanței *f*, împreună cu *legato*-ul mare în planurile sonore ale pianului, pun serioase probleme de interpretare. Astfel, combinarea diferitelor durate în *detaché* și realizarea lor cu aceeași lungime de trăsătură de arcuș cere nemijlocit diferențieri de presiune și viteză, încât frazarea să se realizeze firesc, asemănător cântului vocal. O atenție deosebită trebuie acordată vibrato-ului pe duble coarde (mai ales în octave) și pe acorduri, deoarece acest vibrato dezvoltă mișcările oscilatorii doar ale antebrațului, palmei și degetelor. Practic, în intențiile de frazare, toate trăsăturile de arcuș ale violonistului trebuie să se suprapună, cu articularea separată sau în *legato*-uri mari ale pianistului, care expune constant elemente ale motivelor principale.
Revenirea strofelor **A** și **B** corespunde *Reprizei* ca ultimă secțiune din cadrul unei forme de sonată tradițională.
Strofa **A** (măs.166 - 202), structurată asemănător cu strofa inițială, revine cu puține variații melodice, având în componența sa tot trei fraze: fraza **a** (măs. 166-179), fraza $\mathbf{a_1}$ (măs. 180-192) și fraza **a** (măs. 193-202). Singurele elemente noi de sonoritate care apar, se referă la utilizarea flageoletelor ce trebuie executate în *pp, semplice*.
Ultima ***strofă - B*** *- cu indicațiile mf, marcato – (Sul G al talone*, pentru vioară) este structurată tot din 2 fraze. Fraza **b** (măs.205- 220) și fraza $\mathbf{b_1}$ (221- 229) sunt mai concentrate, prezentând un material tematic asemănător cu expunerea inițială.
Și în ultimele două strofe – **A** și **B** – ale mișcării finale, materialul tematic este construit pe un mod pe sunetul *mi*, mod caracteristic întregii sonate.
Coda (măs. 230-248) conține elemente motivico-tematice caracteristice *temei-refren* (celulele **x** și **y**), prelucrate prin imitație în *stretto* în toate planurile sonore. Caracterul incisiv, *sostenuto*, al *codei*, derivă din repetarea ostinată a celulelor **x** și **y** ce conțin, în dialogul celor două instrumente, sunete accentuate (marcate prin semne specifice: < sau [-] portato), susținute dinamic în *f*. Aglomerarea în partitura viorii, a dublelor coarde în valori de optimi accentuate, întrepătrunse de pauze a căror valoare se diminuează până la dispariția lor, încheie tumultuos sonata (Schema formală a părții a III-a a sonatei, în Anexa).

Compusă într-un limbaj în care totalul cromatic este organizat în diverse structuri modale, ușor sesizabile, ce se dezvoltă prin tehnica clasică de prelucrare a motivului și prin tehnica complementărilor melodice și ritmice, *Sonata pentru vioară și pian* de Viorel Munteanu reprezintă o pagină camerală în care modalul-cromatic cu rezonanțe folclorice este integrat, cu mijloace de exprimare specifice genului, în forma de sonată clasică.

Schema formală a părții I

Expoziția						Dezvoltarea			Repriza (inversă concentrată)			Coda
Intr. (măs. 1-18)		Punte (măs. 37-59)			Concluzia	Faza I	Faza a II-a	Faza a III-a	Tema 2/B	Punte	Tema 1/A	
Tema 1/ A			Tema 2/ B									
a	a_v		b	b_v								
măs. 19-28	măs. 29-36		măs. 60-73	măs. 74-81	măs. 82-97	măs. 98-111	măs. 112-124	măs. 125-142	măs. 143-154	măs. 158-162	măs. 163-176	măs. 177-185

Schema formală a părții a III-a – rondo- sonată

Intr.	A			B		A		C			A			B		**Coda**
	a	**a_1**	**a**	**b**	**b_1**	**a_1**	**a**	**faza I**	**faza a II-a**	**faza a III-a**	**a**	**a_1**	**a**	**b**	**b_1**	
măs. 1-10	măs. 11-22	măs. 23-36	măs. 37-48	măs. 49-64	mmăs. 65-80	măs. 81-92	mmăs. 993-106	măs. 107-121	măs. 122-141	măs. 142-165	măs. 166-179	măs. 180-192	măs. 193-204	măs. 205-220	măs. 221-229	măs. 230-248

BIBLIOGRAFIE

Anghel, Irinel — *Orientări, Direcţii, Curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1997;

Berger, Wilhelm, Georg — *Dimensiuni modale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1979;

Firca Clemansa, *Liliana* — *Modernitate şi avangardă în muzica ante-şi interbelică a secolului XX (1900-1940),* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2002;

Firca, Gheorghe — *Permanenţe şi înnoiri în muzica de cameră contemporană românească*, în Revista Muzica, nr.11/1973

Hrubaru, Alexandru — *Portret componistic, Viorel Munteanu*, în rev.Muzica, nr.4/1985

Iarosevici, Gheorghe — *Metodica predării şi a studiului instrumentelor de coarde*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1962;

Munteanu, Viorel — *Consonanţe,* în Revista "Arta", nr.9, Iaşi, 1988;

Pascu, George — *Muzicienii Iaşului*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1987;

Tomescu, Vasile — Prezentarea lucrărilor: *Glasurile Putnei, Invocaţii, Cvartet de coarde nr.2* , de Viorel Munteanu, pe coperta LP-ului ST-ECE 03668, Electrecord;

Vasiliu, Alex — Prezentarea *Creaţiilor vocal-simfonice şi simfonice de ViorelMunteanu* pe CD-ul EDC 596, Electrecord - *Ştefan-500 Închinare la veşnicia luminii,* Vol.I;

Vasiliu, Laura — *Structură, funcţionalitate, formă*, în Revista Artes, Iaşi, 1999;

Duţică, Gheorghe

Vieru, Anatol — *Cartea modurilor*, Vol.I Editura Muzicală¸Bucureşti, 1980.

* * * — *Dicţionar de termeni muzicali*, coordonator ştiinţific, Prof. univ. Zeno Vancea, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984

Partituri

Viorel Munteanu — *Sonata pentru vioară şi pian*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1986.

ALEXANDRU ZIRRA ŞI OPERA SA „ALEXANDRU LĂPUŞNEANU" ÎN ANSAMBLUL CREAŢIEI MUZICALE INTERBELICE
(14 IULIE 1883 – 23 MARTIE 1946)

Prof. **Dorina Ţurcanu**
Şcoala „G.Călinescu" Iaşi

Încă din primele patru decenii ale secolului XX muzica, literatura şi artele plastice s-au aflat în atenţia unor personalităţi de seamă ale căror opere au îmbogăţit patrimoniul naţional, impunându-se în ansamblul culturii europene.

Mişcarea muzicală, componentă integrantă a vieţii culturale, s-a aflat într-o ascensiune continuă deşi condiţiile nu i-au fost întotdeauna prielnice. Un rol deosebit l-a avut Spiru Haret care a reprezentat unul din factorii pozitivi ai vieţii noastre culturale; în calitatea sa de ministru al Instrucţiunii Publice, el a sprijinit învăţământul muzical, înţelegând rostul educativ al muzicii. În acelaşi sens, pe bună dreptate, Maximilian Costin, în revista „Muzica" scria, în articolul „Fie-vă milă de arta noastră" – „... o ţară trăieşte şi se înalţă numai prin arta ei; că tot ce ne-a rămas din popoarele dispărute în decursul mileniilor sunt numai vestigiile artistice". Propunându-şi în mod declarat să dezvolte o muzică naţională, organic legată de aspiraţiile românilor, compozitorii noştri au mers în consensul vremii, înscriindu-se în freamătul epocii.

Factorul principal în definirea muzicii româneşti îl constituie muzica pământului natal, lucru de care vor ţine cont şi compozitorii interbelici, dar se vor simţi atraşi şi de muzica franceză, germană, austriacă, italiană ori rusă; ei se orientau cu prioritate către muzica franceză, fie datorită poate spiritului latin, ori a faptului că marea majoritate a compozitorilor noştri, după ce absolveau conservatoarele din ţară, se îndreptau către Paris pentru a se perfecţiona.

Aşadar vorbind de un patrimoniu muzical-naţional, se cere să se facă precizarea că el nu se reduce la cel folcloric (aşa cum păreau să anunţe dezbaterile „anului 1920") chiar dacă activitatea componistică interbelică s-a desfăşurat în principal sub deviza orientării spre cântecul popular; el se înfăţişează pentru compoziţia românească dintre cele două războaie ca o realitate mai diferenţiată chiar şi decât cea pusă în trinomul „folclor ţărănesc, folclor urban, muzică bizantină".

Diversitatea de orientări şi soluţii componistice a epocii interbelice va fi totuşi influenţată – înaintea oricăror factori de ordin extern – de varietatea pe care acest patrimoniu muzical-naţional o înfăţişa din punct de vedere al surselor şi modul lor de utilizare. Componistica românească îşi va mări şi consolida neîncetat, în direcţii tehnice şi stilistice dintre cele mai diferite, suprafaţa de contact cu fenomenul muzical universal contemporan.

Iaşul dintre cele două războaie mondiale este locul în care s-au format mari spirite care vor înălţa cultura românească (D.D. Botez, Eliza Ciolan, Radu Botez, Emanuel Elenescu, G. Manoliu şi alţii), oraşul în care activau muzicieni de cele mai diferite orientări stilistice.

În perioada interbelică vor cunoaşte o mare dezvoltare genurile muzicale, tonul fiind dat cum era şi firesc de marile personalităţi chemate să imprime orientarea naţională şi să determine imperativele tinerei şcoli muzicale româneşti.

Alexandru Zirra face parte dintre compozitorii care au contribuit la dezvoltarea muzicii româneşti, în perioada dintre cele două războaie mondiale. Născut pe meleagurile Moldovei, la Roman, el era cu doi ani mai tânăr decât George Enescu şi cu opt ani mai vârstnic decât Mihail Jora, născut şi el tot la Roman. Dintre ei însă, Zirra este cel mai puţin cunoscut, în pofida numărului său mare de lucrări şi a văditei sale capacităţi creatoare. Pedagog şi conducător apreciat al unor instituţii de cultură, compozitor multilateral, Zirra a dat naştere unei creaţii

inspirate din melosul românesc, conform crezului său ce l-a călăuzit toată viața, exprimat astfel : „Avem un cântec popular al nostru, original, bogat în expresii, susceptibil de a fi întrebuințat în orice gen de compoziție. Cu ritmică proprie şi cu flexiuni melodice aparte care pot primi armonii noi şi care pot da linii contrapunctice deosebite de ale artei occidentale".

Între anii 1920-1944 se crează condiții favorabile dezvoltării creației româneşti de operă. Alături de Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Marțian Negrea, îl aflăm şi pe Alexandru Zirra cu opera istorică „Alexandru Lăpuşneanu" inspirată de nuvela lui Costache Negruzzi, apărută în primul număr al revistei „Dacia Literară" (1840).

Cele două domnii ale lui Alexandru Lăpuşneanu (1552-1561 ; 1564-1568) se încadrează în istoria secolului al XVI-lea, un secol aşezat sub semnul luptei românilor pentru supraviețuire statală.

În plan intern, deşi domnia îşi păstrează prerogativele, se înregistrează o scădere a puterii sale în raport cu cea a marii boierimi.

În cele două domnii, Alexandru Lăpuşneanu a dovedit un excelent simț politic, înțelegând sensul real al evoluției politice, a plătit cu regularitate tributul, dar nu a lăsat vistieria goală. A ştiut să ferească țara de sfâşieri interne care ar fi pus în pericol însăşi existența statală. Mulți istorici au considerat că nu a fost un sângeros, ci un justițiar.

Nuvela „Alexandru Lăpuşneanu" se impune în primul rând prin arta compoziției. Faptul că scriitorul reține din domnia lui Lăpuşneanu momentele şi personajele cele mai semnificative, utilizarea iscusită a dialogului în care replicile contribuie la caracterizarea personajelor şi la dezvoltarea acțiunii, explică repetatele ei dramatizări. Ea a fost prelucrată pentru teatru de Dimitrie Bolintineanu, iar Eminescu a intenționat să se folosească de nuvelă pentru a scrie o dramă istorică în versuri, după cum ne informează George Călinescu citând din manuscrisele poetului : „Din Alexandru Lăpuşneanu s-ar putea face un Macbeth românesc cu întrebuințarea, mai ales în ultimul act, a nuvelei lui Negruzzi."

Compozitorul Alexandru Zirra va opera modificări față de cronică (lucru de altfel întâlnit şi în alte opere ale sale), aranjând materialul în aşa fel încât să realizeze desfăşurarea teatrală şi conflictele dramatice potrivit intențiilor sale muzicale. Spre exemplu, figura despotului – sângeros, răzbunător – aşa cum o înfățişează cronicarul, este înnobilată cu sentimente de milă şi compătimire față de popor şi ură împotriva boierilor trădători şi hrăpăreți. În nuvela lui Negruzzi tăierea capului lui Moțoc are loc după masacrarea celor 47 de boieri. Zirra pune scena masacrului în actul trei, iar sacrificarea lui Moțoc, al cărui cap este cerut de popor, se petrece în actul întâi, lăsând astfel loc tensiunii maxime în actul trei cu ospățul şi omorârea boierilor.

Aşadar libretul lui Zirra vine în folosul unei potențări dramatice şi a acțiunii, punând la dispoziția muzicii posibilități de gradare a discursului muzical. Muzica în totalitate tinde şi reuşeşte să zugrăvească structura personajelor şi dramatismul situațiilor, evidențiind o bogată polifonie, o orchestrație colorată şi o puternică tentă de inspirație românească, toate la un loc ducând la crearea unei opere româneşti de valoare.

„Alexandru Lăpuşneanu – spune Mihail Jora – se înfățişează astfel nu numai o operă bună, dar ceea ce este mult mai interesant, drept o lucrare dramatică românească de înaltă ținută, în care elementul popular nu este scop, ci un mijloc de expresie muzicală în teatru, aşa cum numai Drăgoi o izbutise până acum în <<Năpasta>>".

Reprezentarea în premieră a lui "Alexandru Lăpuşneanu" marchează pentru prima dată în evoluția operei româneşti, o afirmare de prestigiu a dramei istorice muzicale.

Muzica lui Zirra ne dezvăluie structura personajelor şi dramatismul situaţiilor, printr-o melodică încordată, plină de tensiune, înveşmântată într-o armonie complexă, bogată în disonanţe şi inflexiuni modale, ceea ce redă cu pregnanţă atmosfera încordată şi tragedia eroilor.

Libretul cât şi muzica aparţin lui Alexandru Zirra, imaginile literare şi cele muzicale reprezentând un tot indisolubil în crearea şi realizarea acestei opere, ca şi în alte capodopere ale genului din literatura românească şi universală, în care cuvântul şi sunetul au ieşit de sub acelaşi condei. Modelul în acest sens îl reprezintă dramele wagneriene, dar el a fost urmat şi de alte creaţii de acest gen, între care un loc deosebit îl ocupă opera „Boris Gudunov" de P.M.Musorgski, cu care lucrarea lui Zirra prezintă similitudini de concepţie şi stil, marcate însă de particularităţile specifice compozitorului Zirra şi şcolii româneşti moderne de compoziţie.

Opera „Alexandru Lăpuşneanu" cuprinde patru acte şi trei tablouri, de-a lungul fiecărei părţi discursul muzical desfăşurându-se neîntrerupt, depăşind împărţirea tradiţională a operei în numere.

Ariile simetrice închise sunt înlocuite cu recitative care, pe alocuri, devin prin cantabilitatea lor, arioso-uri după acelaşi model wagnerian sau musorgskian; Zirra merge astfel totodată în paralel, dar în manieră proprie, cu tiparele folosite şi de alţi creatori români de operă din perioada interbelică, mai ales de către Enescu în
„Oedip"-ul său.

Recitativele constituie monologuri ample sau dialoguri care înlocuiesc aproape toate celelalte forme vocale clasice de operă: duete, terţete etc. Ele concentrează caracterul psihologic al personajelor principale ale dramei: Lăpuşneanu, doamna Ruxanda, vornicul Moţoc, dar şi pe cele secundare: boierii Spancioc şi Cornea.

Corul joacă un rol important în această operă, având rolul de caracterizare a psihologiei unui grup (boieri,călugări);aceste coruri sună plin şi strălucitor,realizandu-se echilibrul sonor între părţile vocale.

Orchestra joacă tot timpul actului întâi, ca şi în actele următoare, rol de partener egal al vocii, ca importanţă, dar având personalitate proprie prin ritm şi metrică, prin culoarea sa şi bineînţeles în calitate de purtătoare a armoniei atât de măiestrit mânuită chiar de Zirra. Deznodământul tragic destinat orchestrei coincide cu însuşi finalul operei.

Prin opera sa „Alexandru Lăpuşneanu", preluând tradiţii valoroase din creaţia universală şi dezvoltând ideea contopirii în operă a textului cu muzica, Alexandru Zirra, concomitent cu Enescu în „Oedip"-ul său, contribuie din plin la realizarea creaţiei româneşti de operă.

BIBLIOGRAFIE

1. Călinescu, George – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, pag. 216
2. Giurescu, C.C. şi Dinu C. – *Scurtă istorie a românilor*, Editura Bucureşti, 1977, pag. 124
3. Jora, Mihail – *Alexandru Lăpuşneanu* (Momente muzicale), apud O.L.Cosma, Opera românească, vol. II, pag. 65
4. Negruzzi, Costache – *Opere alese*, vol. I, pag. 11
5. Oprescu, George – *Arta roânească dintre cele două războaie mondiale* (1963), în *Hronicul muzicii româneşti* de O.L.Cosma, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983, vol. V
6. Zirra, Alexandru – *Păreri critice asupra muzicii româneşti* (1938) în Studii de Muzicologie, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984, vol. XVIII, pag. 93

TRADIȚII FOLCLORICE IN SPAȚIUL ROMÂNESC

Eleva **Elena Ungureanu**, clasa a-X-a
Liceul Teoretic „Mihai Eminescu", Iasi
Îndrumător, prof. **Dorina Țurcanu**

Prin actuala prezentare doresc sa va starnesc curiozitatea si interesul in legatura cu tema propusa, tema ce vizeaza traditiile folclorice in spatiul romanesc. Voi concretiza aceasta tema prin prezentarea a trei momente reprezentative din viata fiecarui individ si anume: „Nasterea la romani", „Nunta la romani", si „Inmormantarea la romani".

Am optat pentru portofoliu ca modalitate de prezentare, intrucat el constituie un instrument de evaluare complementara care regrupeaza rezultate ale invatarii pe o perioada indelungata. Portofoliul oglindeste atat evolutia elevilor cat si performantele principale si optiunile acestora. Prin complexitatea si bogatia informatiei, poate constitui partea integranta a unei evaluari sumative sau a unei examinari. El se poate raporta la o materie, la un curs optional, dar si la intreaga activitate din scoala. Din aceasta perspectiva, portofoliul poate concura cu textul grila pe temeiul standardizarii si al transparentei, si mai ales al utilitatii a ceea ce se evolueaza.

Am dorit sa redau prin intermediul acestui portofoliu aspectele esentiale, reprezentative si importanta deosebita a fiecarui moment in parte, deoarece lumea satului romanesc ascunde incredibile traditii legate de nastere, nunta, inmormantare. Aceste momente nu numai ca s-au pastrat in constiinta seculara a neamului nostru, dar sunt practicate inca, dand acestor evenimente conotatia unor momente extrem de speciale.

Pornind pe urmele acestor traditii, doresc sa va prezint succint caracteristicile specifice fiecarui moment si importanta lor, obiceiurile care si-au imbinat armonios destinul cu spiritualitatea poporului roman din cele mai vechi timpuri.



Capitolul 1 al portofoliului surprinde un moment deosebit de important pentru traditiile folclorice si anume: NASTEREA LA ROMANI. Sunt prezentate sistematizat informatii despre credinta in ursitoare (asa numitele zane care vin noaptea in noptile fara sot 3, 5, 7 din prima saptamana de viata a copilului nou-nascut si-i menesc soarta); botezul (in traditia romanilor din Transilvania, Banat si Oltenia, rolul moasei la botez este foarte important. Ea duce copilul la biserica si spune „duc un pagan si voi aduce un crestin", iar la intoarcere spune „am dus un pagan si am adus un crestin". Nasii cand iau copilul de la moasa pun un ban de argint jos pentru a o plati); prima baie (in apa de la prima baie traditia spune ca trebuie sa se puna busuioc); masa moasei; sexul copilului(exista o traditie legata de precizarea sexului copilului de catre moasa:aceasta pune pe un fir de par o verigheta de la o nepoata sau nevasta care a fost domnisoara la cununie si care a fost slujita la biserica. Intinde nepoata pe pat si tine firul nemiscat deasupra burtii femeii. La un moment dat firul incepe sa se balansaze dintr-o parte in cealalta daca este baiat sau circular daca este fata). Interesant este faptul ca in traditia

romaneasca se crede ca fiecare copil capata la nasterea sa cate o stea, si cat timp steaua luceste pe bolta cerului, pana atunci traieste iar cand ii cade steaua din cer, atunci trebuie numaidecat sa moara.)

Capitolul 2 al portofoliului, intitulat **NUNTA LA ROMANI** este unul dintre evenimentele cu cele mai frumoase si interesante traditii, chiar daca uneori nu le cunoastem semnificatiile. Sunt traditii care ne fac sa ne simtim ca avem radacini care ne leaga de familia din care am plecat, precum si cea a partenerului de viata, traditii care ne imprima cele mai frumoase amintiri.



In continutul acestui capitol al portofoliului sunt redate aspecte referitoare la: masa mare (fastul, pregatirile pompoase); aranjarea pentru cununie (modul de desfasurare); intoarcerea de la cununie; despartirea de parinti; cununa; barbieritul mirelui; iertarea; dansul; logodna; rapirea; consimtirea parintilor; insusirile mirelui; ursirea; feciorii batrani; fetele batrane; etatea etc. Portofoliul cuprinde cantece pentru nunta specifice fiecarui tinut romanesc in parte precum si imagini reprezentative care surprind scene din timpul nuntii.

INMORMANTAREA LA ROMANI, unul dintre cele mai triste momente din viata oamenilor este un prilej de indurerare si de intristare. Cand se intampla decesul, familia trebuie sa anunte preotul parohiei din care decedatul face parte, solicitand slujitorului bisericesc toate informatiile necesare. Astfel si preotul isi ia masurile cuvenite pentru a implini cum se cuvine slujbele de pomenire si inmormantare. De la biserica se vor solicita doliul, un sfesnic, lumanari, tamaie, carbune pentru ars tamaia, toiagul (o lumanare mare de ceara curata in forma de colac), o cruce (de obicei din ceara), o icoana. De asemenea, se fixeaza cu preotul data si ora inmormantarii si orele potrivite pentru slujbele de seara, premergatoare inmormantarii (cina sau stalpii). Clopotarul bisericii, la soroacele cunoscute, va trage clopotul bisericii, "pentru a vesti si celorlalti membri ai parohiei ca unul dintre ei a plecat pe calea vesniciei, indemnandu-i sa se roage pentru acesta".



Trupul mortului este spalat (scaldat) cu apa curata, care aminteste de apa Botezului prin care cel raposat a devenit membru al Bisericii, este imbracat apoi cu haine noi si curate (inchipuind vesmantul ce nou al nestricaciunii, cu care vom invia la ziua Judecatii) si este pus in sicriu, cu privirea spre rasarit (intrucat de acolo va veni Hristos la Invierea tuturor).

Pe piept i se pune o icoana sfintita cu chipul Mantuitorului, al Maicii Domnului sau al sfantului pe care decedatul l-a avut ca patron spiritual (pentru a arata ca respectivul crestin isi da duhul intru Hristos) si langa mainile care stau incrucisate pe piept (dreapta peste

stanga), toiagul care se aprinde atunci cand preotul slujeste.

Trupul e acoperit apoi cu o panza alba, aratand ca raposatul se afla sub acoperamantul lui Hristos. La capatul mortului se aseaza sfesnicul in care rudele si cunoscutii care vin pana la inmormantare aprind lumanari, rostind rugaciunea scurta "Dumnezeu sa-l (sau s-o) ierte!" Atat lumanarile care se aprind in sfesnic ori se tin in maini de catre cei prezenti, in timpul slujbei, ca si toiagul care arde pe pieptul mortului simbolizeaza candelele aprinse ori lumina faptelor bune cu care crestinul va intampina pe Hristos la Judecata de Apoi. Lumanarea este si calauza sufletului pe calea spre vesnicie, risipind intunericul mortii si apropiindu-se de Hristos Care a spus: "Eu sunt Lumina lumii: cel ce Imi urmeaza Mie nu va umbla in intuneric, ci va avea lumina vietii" (Evanghelia dupa Ioan 8, 12). Deasupra usii de la intrarea in casa se aseaza o panza de doliu (de culoare neagra) care ramane acolo pana la pomenirea de 40 de zile.

Toate aceste momente speciale, unele mai triste, altele mai vesele, nu fac altceva decat sa ne opreasca din curgerea ireversibila a timpului sa ne introduca intr-un timp mistic. Prin toate informatiile prezentate succinct putem afirma, asemenea conceptiei lui Mircea Eliade ca "traditia este un timp diferit calitativ".

BIBLIOGRAFIE

S.Fl.Marian, *Nasterea la romani,* Editura "Grai si suflet-cultura nationala",Bucuresti, 1995

S.Fl.Marian, *Nunta la romani*, Editura "Grai si suflet- cultura nationala", Bucuresti, 1995

S.Fl.Marian, *Inmormantare la romani,* Editura "Grai si suflet- cultura nationala", Bucuresti, 1995

OPERA SI LIBRETUL DE OPERA

Student **Raluca Ungureanu**
Universitatea de Arte "G. Enescu" Iasi

Patru veacuri, unul dintre genurile cele mai populare, mai spectaculoase, mai complexe si mai profunde a fost opera. Atu-urile acesteia provin din faptul ca ea nu este doar un gen muzical, ci apare ca o reuniune pluripotenta a valentelor artei sunetelor, dramaturgiei literare,expresivitatii cuvantului, plasticitatii imaginii scenice, sugestivitatii dansului.

Asa cum omenirea s-a transformat profund pe parcursul secolelor XVII-XX,era firesc ca si opera sa urmeze un drum evolutiv, sa imbrace diferite aspecte,sa caute noi forme de exprimare, sa se adapteze curentelor artistice si gandirii umane, sa ramana in permanenta o oglinda a societatii.

Inca de la inceputuri creatorii de operaau avut in vedere o forma artistica mixta deopotriva poetico-literara si muzicala.

In Italia inca din secolul al XVI-lea s-a pus problema utilizarii muziciiin pieele de teatru.Primele forme de partituri muzical teatrale nu au fost desemnate ca opere ci au circulat cu variate denumiri:favola in musica, opera scenica, tragedie musicale,dramma musicale,dramma per musica.

Radacini ale genului gasim inca in vechiul egipt (Misterul lui Osiris). Ulterior, in epoca elenistica, sursele care descriu teatrul antic grecesc dovedesc faptul ca muzica era un element esentialin cadrul reprezentarii pieselor de teatru, insotita de dansurile mimilor.

Romanii au gasit un rol si mai spectaculos pentru muzica de spectacol: circul si luptele de gladiatori. "Mostenitoarea" culturii reatrelor romane a fost biserica crestina. Perceptele religioase au facut ca o mare parte din ritualurile vechi sa fie considerate pagane si incompatibile cu noua religie, dr teatrul cu muzica a supravietuit intr-o mica masura,in formele de teatru liturgic.

Nu numai in sfera religioasa se mentine interesul pentru reprezentatii teatral-muzicale. La balciuri sau serbari populare se reprezentau actiuni teatrale comice sau satirice, unde muzica era prezenta fie ca invelis extern al spectacolului, fie sub forma de momente cantate ori chiar de cantece acompaniate, dar care nu aveau directa legatura cu actiunea, fiind o transpunere lirica a starilor poetice, a reveriilor si a sentimentelor de dragoste, dar si a eroismului sau al cavalerismului.

Pasul urmator in directia stabilirii unui gen mai complex, care sa uneasca poezia, arta teatrala si cantul a fost madrigalul comic, aparut in secolul XVI (piese vesele, chiar caricaturale, cu personaje inrudite cu cele din commedia dell'arte.

Opera este un produs al Renasterii tarzii, si se considera ca a fost creata in dorinta de a reinvia modul de reprezentare a tragediei antice grecesti, considerata a fi o forma ideala de comuniune a artelor, in special a muzicii cu poezia.

Piesele de teatru din Renasterea italiana erau insotite de asa numite "Inter medii' cantate inainte de spectacol si intre acte. Aceasta muzica era inevitabil legata de atmosfera si chiar de actiunea pieselor. Astfel este evident ca "dramma in musica"a avut posibilitatea sa se inspire si din aceasta directie.Subiectele intermediare erau contemporane, contineau trasaturi satirice sau de parodiere a clasei aristocratice si a obiceiurilor acesteia, iar latura muzicala era destul de putin spectaculoasa.

Deosebit de sugestiv mi se pare citatul din Burney ("Istoria generala a muzicii"), preluat de muzicologul Alfred Hoffman (in cartea sa "Drumul operei") pentru a ilustra in mod plastic raportul dintre pilonii operei.Teoreticianul englez compara cele tri componente primare ale operei – poezia, muzica si scenografia - cu cele trei puteri din statul englez regele, camera lorzilor si camera comunelor. Ideea este ca echilibrul intre ele desi teoretic existent, practic tinde sa se incline in favoarea uneia dintre parti,si aceasta in opera sa intamplat in mod diferit, in functie de stadiul de evolutie si de complexitatea fiecaruia dintre ramurile genului. Mai intai a dominat poezia, apoi scenografia si in fine muzica.

Spre deosebire de teatrul vorbit care nu a suferit datirita apratenentei temporale a subiectelor sau a stilului dramatic, o opera de valoare ca "Orfeu" de Monteverdi plasata tmporal in aceeasi perioada ca piesele shakespearine, este reperezentata foarte sporadic,in cadrul unor festivaluri de vara si atunci, ca o curiozitate istorica,interesanta pentru specialisti sau pentru cei dornici de un parfum de epoca.

Nu oice piesa de teatru de succes poate fi automat un libret de opera bin. Este evident ca un libret nu inseamna transpunerea cuvant cu cuvant a textului literar pe muzica. Una dintre cele mai importante deosebiri provine din faptul ca piesa se concentreaza asupra caracterizarii personajelorsi a evolutiei actiunii, iar libretul se concentreaza pe cateva episoade ale actiunii, dezvoltand momente ale acesteia care contribuie foarte putin sau chiar deloc la caracterizarea complexa a personajelor ori la dezvoltarea actiunii: dansuri, coruri, ansambluri vocale sau momente instrumentale, in opera, ariile fiind adesea lipsite de tensiune dramatica.

Compozitorii au fost atrasi ca si poetii sau dramaturgiide marile teme ale mitologiei ori de legende sau de istorie. Mai intai s-au indreptat catre poeme epice cu subiecte cavaleresti, "Orlando furioso" fiind pus pe muzica de un numar foarte mare de compozitori ca si "Ierusalimul eliberat" de Torquato Tasso. La felde mult abordate au fost scenele pastorale, avand ca personaje pastori si pastorite alaturi de eroi legendari si zeitati.

Adesea libretele poarta semnatura unor literati de seama, ori chiar provin din piese de teatru adaptate, insa mesajul si emotionalitatea au capatat desigur alti parametrii odata cu apelarea la sunetul muzical: cu totul altfel este "Oedip' de Enescu fata de opera omonima a lui Antonio Sacchini ori "Hamlet" de Pascal bentoiu fata de cel a lui Ambroise Thomas.

Conflictul si caracterizarea dintr-un libret de opera apar mai mult sub forma de trasee primare, nefiind adanci si amanuntite; in general actiunea este mai simpla decat cea a uni piese de teatru, cu mai putine evenimente,cu mai putine transpuneri de timp si de loc, cu un numar redus de personaje, nu atat de complex interconectate intre ele, iar caracterizarile subtile sunt facute prin intermediul mijloacelor muzicale (arii, duete) si nu prin dialog(recitativ).

O data cu maturizarea genului, comedia bruta s-a cizelat,ajungndu-se la personaje mai sofisticate si la texte mai valoroase:de pilda piesele lui Pierre de Beaumarchais – 'Barbierul din Sevilla" de Govanni Paisiello, "Nunta lui Figaro" de W.A. Mozart ori "Casatoria secreta"de Domenico Cimarosa.

Rosini care este astazicelebru in primul rand faimoasei opere "Barbierul din Sevilla", a cunoscutgloria si datorita altor opere pe librete valoroase: "Cenusareasa"dupa un basm de fratii Grimm, "Othello" dupa drama lui William Shakespeare si "Willelm Tell" dupa o legenda elvetiana, care este in acelasi timp o anticipare a viitorului gen de "grand opera".

Donizetti s-a simtit in largul sau deopotriva in comedie si in drama istorica, cum ar fii "Lucia di Lamermoor" dupa romanul luiWalter Scott – "Logodnica din Lamermoor"

Triada Rossini – Donizetti – Bellini a incheiat o etapa in melodrama italianasi in belcanto, ca si in opera buffa. Intreaga Europa isi gaseste un nou idol in persoana lui Giuseppe Verdi, care

a scris mai multe opere pe subiecte literare deja consacratecum ar fii "Nabuccodonosor" dupa "Vechiul Testament", "Ernani" dupa o piesa de teatru a lui Victor Hugo, "La Traviata" dupa "Dama cu camelii" de Alexandre Dumas fiul, "Rigoletto" dupa "Le roi s'amuse" de Victor Hugo, "Othello" si "Falstaff" dupa piesele shakespeariene omonime. Aceasta ultima creatie de valoare a beneficiat si de contributia libretistului Arigo Boito, el insusi compozitor, autorul binecunoscutei opere "Mefistofele" dupa "Faust" de Goethe.

In secolul XX, cel care a dominat opera italiana din punct de vederea aprecierii generale a publicului, a fost Giaccomo Puccini. Muzica si libretele sale sunt adanc umane si sensibile, personajele feminine sunt profund emotionante, melodica fermecatoare, iar culorile orchestrale bogate si eficiente. Cariera sa a inceput cu opera "Manon Lescaut", dar pozitia de lider in lumea operei a capatat-o o data cu premiera operei "Boema" dupa "Scene din viata burgheza" de Henry Murget.

Parisul secolului al XIX-lea se afla sub influenta"grand operei", care a fost un fenomen cu repercursiuni involuntare asupra operelor de mai tarziu, influentand creatia lui Hector Berlioz, Verdi sau chiar a lui Wagner. Berlioz s-a impus in lumea operei prin intermediul operei "Troienii" dupa "Iliada si Odiseea" de Homer, opera divizata in doua parti:"Asediul Troiei" si "Troienii la Catargina".

Cea de a doua jumatate a secolului al XIX-lea consemneaza cateva succese importante ale muzicii franceze de opera. Charles Gounoda dat tonul prin adevaratul triumf al operei "Faust" dupa lucrearea omonima a lui Goethe, neegalat nici macar de catre el insusi, cand s-a apropiat de preferintele publiculuiprin "Romeo si Julieta"dupa drama lui Shakespeare cu acelasi nume.

Alte lucrari celebre care s-au bucurat de placerea triumfului deoarece au avut la baza un libret de valoare, au fost: "Carmen" de Georges Bizet (dupa o nuvela de Prosper Merimee), "Hamlet" de Ambroie Thomas (dupa drama cu acelasi nume de Shakespeare) si "Samson si Dalila" de Camille Saint-Saens inspirata din Vechiul Testament.

Prin Claude Debussypractica evolutiei operei prin pasi marunti, fara innoiri fundamentale pe plan stilistic, se schimba.El a reusit ca printr-o singura partitura sa relanseze orientarea operei franceze si europene in general. "Pelleas si Melisande" ramane o capodopera apreciata in primul rand de muzicieni, care au vazut in muzica lui Debussy o alternativa la dirctia wagneriana.Armonii de sorginte modala, culori difuze,o expresivitate interiorizata caracterizeaza aceasta partitura, care valorifica din plin imaginile poetice ale textului operei simbolistice a lui Maetrelinck.

In ceea ce priveste muzica germana si vieneza, cel care si-a pus cel mai bine amprenta asupra operei a fost W. A. Mozart. Dupa " Nunta lui Figaro" (dupa Pierre de Beaumarchais), Mozart a compus "DonGiovanni" dupa un librert de Lorenzo da Ponte.

Richard Wagner este o figura de mare impact in istoria muzicii, deoareca s-a hotarat sa opteze pentru teme mitice si legendare,sa infatiseze caractere puternice, atemporale. A renuntat la conventiile teatrului liric in favoarea unei complexe gandiri muzical teatrale, operele sale fiind construite pe un esafodaj de teme conducatoare (leitmotive), renuntand la aria traditionala, facand intns uz d forta expresiva a orchestrei si depanandu-si muzica intr0o evolutie continua (melodia infinita). Ideile sale au fost teoretizate pe larg in articole si eseuri, iar dupa "Tannhauser" si "Lohengrin",abandoneaza definitiv orice legatura cu opera traditionala in favoarea dramei muzicale exprimata la nivelul tuturor parametrilor ei.

A urmat "Tristan si Isolda"unde se face aluzie la ideea izbavirii prin dragoste pura, "Maestrii cantareti din Nurnberg", singura opera comica a lui Wagner, iar din 1853, Wagner pune bazele unui nou proiect monumentaldedicat unei serii de opere inspirate din mitologia vikingilor

si reunite sub titlul de "Inelul Nibelungilor". Aceasta tetralogie cuprinde patru opere distincte: "Aurul Rinului", "Walkiria", "Siegfrid" si "Amurgul zeilor" si este o capodopera de unica rezonanta, un monument al gandirii literare si muzicale wagneriene, singular in epoca si greu de egalat ulterior.

"Parsifal" incheieicreatia wagnerianaintr-un mod neasteptat prin orientarea spre tematica religioasa si morala, spre o solemnitate a expresieicare cocheteaza cu modalismul.

Urmasul direct a lui Wagner este Richard Strauss, admirat atat pentru muzica sa de opera cat si pentru lieduri si muzica simfonica.Celebritate in lumea operei i-au adus "Salomeea" si "Elekta", drame muzicale bazate pe subiecte din religia crestina si mitologia greaca,cu o tenta expresionista si cu o orchestratie dincolo de care nu razbat decat vocile de factura dramatica.

In Imperiul tarist, opera a patruns cu circa un veac mai tarziu, adica in secolul XVIII,iar cea care avea sa desavarseasca forma de modernizare inceputa de Petru I a fost Ecaterina a Iia, care a orientat tara catgre cultura franceza si a incurajat dezvoltarea artelor.

Dupa perioada de dominare a operelor franceze, italiene si germane, a sosit si timpul compozitorilor autohtoni ca Mihail Ivanovici Glinka cu "Ivan Susanin" si "Ruslan si Ludmila", opere a caror subiecte au fost preluate din folclorul rus.

Nikolai Rimski-Korsakov a compus cateva opere dupa basme populare de mare atractivitate, precum: "Poveste despre orasul nevazut Kitej", "Craiasa zapezilor", "Sadko" si "Cocosul de aur". Un alt stalp al creatiei nationale a fost Modest Musorgski, autorul operelor "Hovascina" si "Boris Godunov" , aceasta din urma prelund subiectul din istoria nationala, fiind emblema muzicala a Rusiei.

Cel mai popular compozitor rus in lumea apuseana este Piotr Ilici Ceaikovski, ale carui opere intens melodizate, au pagini lirice si descriptive, dar si tensiune dramatica si tragism. Cele mai importante creatii de gen sunt "Evgheni Oneghin" si "Dama de pica"dupa nuvelele cu acelasi nume de

Serghei Prokofiev, muzician prolificsicare a abordat o multitudine impresionanta de genuri, a creat si in genul operei, dovedind inventivitate melodica si simt teatral dublate de o vie imaginatie. S-a impus prin "Dragostea celor trei portocale" dupa o comedie de Carlo Gozzi, "Logodna la manastire" dupa o comedie englezeasca semnata de Sharidan si "Razboi si pace "dupa romanul omonim de Dostoevski.

In Romania, la 1 noiembrie 1900, in deschioderea stagiunii, se joaca prima opera romaneasca – "Petru Rares" de Eduard Caudella, libretul de Theobald Rehbaum, dupa o nuvela de Nicu Gane. Este o opera istorica romantica, cu elemente de dramaturgie muzicala – leitmotive, in care numerele inchise alterneaza cu scene continue. Apar si secvente dansante folclorice – hora si braul. Unnou eveniment din sfera creatiei lirice nationale are loc la 25 aprilie 1904: premiera operei "Marioara" de Iosif Paschil, dupa drama omonima de Carmen Sylva. La finalul anuluji 1904, cu ocazia marcarii a 400 de ani de la moartea lui Stfan cel Marea avut loc si o manifestare muzicala care includea si poemul dramatic in doua tablouri "Domnitea Oltea" pe versuri de Ludovic Daus, muzica D. G. Kiriac, precum si "Balada lui Stefan cel Mare" de Gh. Dima pe versuri de Dimitrie Bolintineanu.

Dupa anii interbelici dateaza notabilele creatii a lui Alexandru Zirra – "Alexandru Lapusneanu" dupa o nuvela de Costache Negruzzi si "Capra cu trei iezi" dupa povestea lui Ion creanga.

Tot in perioada interbelica, George Enescu a compus capodopera muzicii romanesti, "Oedip", inspirata dupa "Oedip rege" si "Oedip la Colones"de Sofocle. "Oedip", asa cum a fost construit de Enescu, reprezinta personajul peren, universal, este OMUL .

O alta opera importanta pentu dezvoltarea muzicii romanesti de opera este "Luceafarul" de Nicolae Bretan dupa poemul omonim eminescian.

"Napasta", opera fundamentala a lui Sabin Dragoi, il situeaza pe compozitor in prim planul miscarii de afirmare a operei romanesti. Subiectul la care s-a oprit compozitorul este drama carageliana "Napasta", o drama individuala cu accente sociale largite. Opera prezinta o valoroasa evolutie dramaturgica, o originalitate remarcabila a partiturii si o atmosfera specific romaneasca.

La varsta de 25 de ani, Paul Costantinescu da viata operei comice "O noapte furtunoasa", avand la baza comedia omonima a lui Ion Luca Caragiale,intarind impresia ca, autor de mare anvergura, Caragiale a reprezentat mereu o tentatie pentru compozitorii romani, prin multe din lucrarile sale.Din punct de vedere a textului, se remarca plierea perfecta a muzicii si a conceptiei compozitorului pe insasi piesa lui Caragiale, fara sa fie nevoie de un libret special care sa rescrie si sa redimensioneze discursul original.

Dintre creatorii romani care au marcat semnificativ evolutia op-erei in perimetrul national dar si european,pe unul dintre primele locuri se afla Pascal Bentoiu. "Amorul vrajitor" a facur cariera cauna dintre cele mai spumoase comedii ale marelui Moliere. Istoria teatruluimuzical a demonstratca adesea celebritatea apriorica a sursei literare mareste problematica reusitei libretului si a operei in ansamblu. Pascal Bentoiunu numai ca a stiut sa depaseasca acest "handicap", dar a si creionat noua infatisare a textului, asociat gandirii muzicale, cu o abilitate rara.

In ceea ce priveste subiectele, merita trasa o concluzie: desi nu lipsesc temele originale, compozitorii nostri par a fii atrasi de literatura romaneasca si de marile ei figuride la Eminescu la Caragiale, Dela Lucian Blaga la Eugen Ionesco. Insa tocmai exceptiile de la aceasta regula au constituit succese rasunatoiare precum "Oedip" de Enescu (dupa Sofocle), "Hamlet" si "Amorul doctor"de Pascal Bentoiu (dupa Shakespeare, respectiv Moliere). sceniceprin care reinnodau splendoarea traditiei antice a teatrului cantat.

Odata cu sfarsitul secolului XX –a incheiat cel de-al patrulea veac de opera. Au trecut asadar 400 de ani de cand muzica si poezia si-au dat mana cu artele vizuale pentru a incanta publicul florentin prin lucrari.

CURSURI INTERNAȚIONALE DE MĂIESTRIE INTERPRETATIVĂ

Prof. dr. **Cornelia Apostol**
Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă"Iași

În sala de concerte a Colegiului Național de Artă din Iași, s-au desfășurat în perioada 9-17 februarie 2007 Cursurile Internaționale de Măiestrie Interpretativă pentru pianiștii din zona Moldovei, care au beneficiat de prezența pianistului și profesorului Andreas Henkel din Germania.

După recitalul susținut pe scena filarmonicii ieșene la începutul lui ianuarie 2004 în compania violonistului Gernot Winischhofer, pianistul Andreas Henkel a revenit la Iași în anii următori, pe scenă și ca profesor pentru a ține cursuri de Masterclasses.

Născut în 1967 în Germania, Andreas Henkel a început să cânte la pian la 8 ani, în orașul său natal, Freiberg, Saxonia.

C. A. – Cum ați început să studiați pianul? Părinții sau rudele dumneavoastră erau muzicieni și v-au călăuzit către muzică?

A. H. – Nu, nu au fost muzicieni. Acasă mama cânta ocazional, iar fratele meu a început să studieze pianul și apoi orga la biserica din orașul nostru. În familie, toți obișnuiam să cântăm, împreună, și deseori mergeam ca să ascult orga. Cântam Chopin, corale de Bach și de alți compozitori germani. Toate acestea m-au atras către studiul muzicii și cum am făcut progrese rapid, am continuat să studiez pianul.

C. A. – Ați fost convins de cei din anturaj că trebuie să studiați muzica, sau v-ați convins singur de necesitatea ei?

A. H. – Aș spune că am fost așa de mult atras de muzică încât am gândit că dacă nu fac muzică, nu pot să fac nimic altceva.

Premiant la 16 ani în Zwickau, orașul natal al lui Robert Schumann, la Concursul Național al Tinerilor, Andreas Henkel continuă să studieze pianul și pedagogia pianului între 1984-1989 la Hochschule für Musik din Dresda.

C. A. – Care sunt profesorii care v-au marcat devenirea și cărora credeți că le datorați cariera actuală?

A.H. – Am lucrat cu mai mulți profesori, dar cei care au avut o influență determinantă asupra dezvoltării mele profesionale au fost pianistul rus Arkadi Zenzipér, elev al lui Grigori Sokolov, cu care am lucrat la Dresda între 1989 și 1991 și Aquiles Delle Vigne, la rândul său fost elev al lui Claudio Arrau, de la care am primit sfaturi la Bruxelles.

C. A. – Profesorii de pian din Iași ar fi interesați să afle mai multe despre metodele de predare ale pianului. Au fost diferențe minore sau majore între metodele utilizate în copilăria dumneavoastră, cele din anii de studiu la Conservator și cele din zilele noastre?

A. H. – Am studiat în copilărie după metode germane, apoi după școala rusească de la Sankt Petersburg prin profesorul meu care a studiat acolo, iar prin elevul pianistului chilian am avut contact cu metodele pianisticii universale. Toate au urmărit o bună așezare a mâinii în pian, o claritate în gândirea structurii lucrărilor și o interpretare conformă stilurilor muzicale.

C. A. – Ați mai predat până acum lecții de pian unor copii atât de mici, cum au fost unii din cei prezenți la cursurile de la Iași?
A. H. – Da, mi s-a mai întâmplat în România, în anii trecuți, în Germania și în Ungaria.
C. A. – Din felul cald în care ați comunicat cu cei mici s-ar părea că aveți un talent în a preda celor foarte tineri.
A. H. – Am considerat o mare provocare să lucrez cu cei mici. Bineînțeles că a trebuit să mă adaptez vârstei și repertoriului diferit ale cursanților.
C. A. – Ați trecut cu naturalețe de la elevi la studenți. Sunteți mulțumit de colaborarea cu o școală care are elevi între 7 și 18 ani? Sau preferați cursanți mai mari?
A. H. - Prefer elevii avansați, indiferent de vârstă, pentru că pot să lucrez cu ei la interpretare, la stilistică.

Actualmente profesor la Conservatorul Heinrich-Schütz din Dresda, Andreas Henkel nu predă doar în Germania, ci este invitat să țină cursuri de măiestrie interpretativă mai peste tot în lume: pentru Academia Internațională de Științe Muzicale din SUA - organizate la Conservatorul Sherwood din Chicago, pentru Universitatea Federală „Santa Maria" din Brasilia, Brazilia, pentru Academia de Muzică din Riga, Letonia, pentru Institutul Artelor - cursuri de vară organizate de Fundația „Crescendo con spirito" în Sárospatak, Ungaria, la Girona, Spania și în ultimii trei ani pentru elevii și studenții institutelor de artă din Iași, Romania.

•

C. A. – Ce părere v-ați format despre tinerii cu care ați lucrat la Iași?
A. H. – Pot să spun că de mici au o foarte bună școală, o tehnică foarte bună, velocitate și sensibilitate. Le-aș recomanda ca pe măsură ce cresc, la nivelul fiecărei vârste, să caute să-și lărgească aria culturii muzicale, să acumuleze cât mai multe cunoștințe de stilistică. De asemenea cred că studiul pedalei poate începe cât mai devreme, imediat ce copilul ajunge cu piciorul la pământ și poate apăsa pedala, la compoziții foarte ușoare. Pe măsură ce evoluează, el trebuie să învețe noi modalități de utilizare a pedalei ca să ajungă să diversifice stilistic sunetele și cu ajutorul pedalei, să îmbogățească dinamica.
C. A. – În opinia dumneavoastră, după ce ați ascultat în ultimii trei ani tineri români cântând la pian, care credeți că sunt acum coordonatele școlii românești de pian?
A. H. – Nu pot să emit o părere despre școala românească în totalitate, pentru că am cunoscut tineri doar din regiunea Moldovei, dar pot să spun că cei de aici au o școală solidă, competitivă.
C. A. – Pentru că este o profesie care cere foarte multă muncă, de la vârste fragede, care credeți că sunt cele mai bune metode de persuasiune pentru a convinge micuții să studieze cât mai mult?
A. H. – Celor mici nu e bine să le impui să studieze, trebuie să le arăți cât de distractiv poate fi să cânți la pian, ce lucruri minunate pot face ei pe clape, cât de repede pot cânta, sau ce efecte grozave pot obține cu pedala și cu degetele. Iar cei mari, dacă nu simt singuri nevoia să studieze și să-și îmbunătățească interpretarea, dacă nu au pornirea interioară, atunci prin impunere nu cred că vor face muzică.

În calitate de pianist, Andreas Henkel a susținut mai multe recitaluri. În Europa, în primul rând în Germania natală: Dresda, Leipzig, Heidelberg, Passau, Berlin, München (sala Gasteig a Filarmonicii). Apoi în Franța, la Biserica „S-te Marie" din Paris, în Spania la sala Ateneo din Madrid, la Barcelona, la Zaragoza, în Austria (Viena), în Bulgaria la Sala Națională de Concerte din Sofia, în Belgia la Sala de Concerte a primăriei și la Palatul Artelor din Bruxelles, în Italia la Sala Mozart a Academiei Filarmonice din Bologna, la Florența (Palazzo Lenzi), la Sala Notarilor din Perugia, la Spoleto (Festival de pian), în cadrul Festivalului „Campus della Musica" din Latina, în Ungaria la Festivalul Artelor din Zempléni.

Recitaluri solo a susținut și în SUA la Chicago, Columbus (Ohio), pentru Societatea Chopin din Texas, precum și în Japonia la Tokyo și Kobe.

Prima invitație de a cânta în America de Sud a venit în 2000 pentru a celebra prin recitaluri la Buenos Aires și Montevideo aniversarea lui J. S. Bach interpretând opere originale ale compozitorului, precum și transcripții. Din 2003 face turnee anuale cu recitaluri solo în Brazilia (Rio de Janeiro - Auditorio Guiomar Neves, Sao Paolo, Valinhos, Paracicaba), Argentina (Buenos Aires), Paraguay (Asuncion) și Uruguay (Montevideo).

Ca un laitmotiv apar în cariera sa recitalurile susținute în biserici și concertele cu orchestre de muzică creștină (Staatskapelle Dresden, Orchestra of the Christian Music and Arts Academy Stuttgart), dovedind că atracția din copilărie pentru orga bisericii și pentru muzica creștină nu și-a pierdut vigoarea.

C. A. – Pe scenă ce modalitate de exprimare artistică preferați? Muzică de cameră, recitaluri solo sau concertele pentru pian și orchestră?

A.H. – Pentru a face muzică de cameră de calitate trebuie ca toți membrii formației să trăiască împreună, să respire împreună, să gândească împreună pentru a realiza unitar ceea ce interpretează. Cerințele vieții mele nu prea mi-au permis în ultima vreme acest lucru. Concertele pentru pian și orchestră sunt mai bogate timbral prin multitudinea de instrumente existente în orchestră și permit o exprimare artistică mai completă, dar solistul trebuie să fie împreună cu orchestra în tempo, interpretare, dialog, deci libertatea lui este oarecum limitată. Pe de altă parte, unii pianiști pot spune că recitalurile solistice permit instrumentistului să se exprime orchestral, să arate nestingherit ceea ce gândește în legătură cu lucrările sau compozitorul, că are libertate deplină. Dar, revenind la întrebare, cred că prefer concertele pentru pian și orchestră.

C. A. – Ce repertoriu preferați?

A. H. – Prefer repertoriul clasic, în accepțiunea largă, de profunzime: Bach, Beethoven, Brahms. Bineînțeles, ca german, prefer compozitorii țării mele. Alte preferințe sunt lucrările de Chopin, Liszt, Rahmaninov.

Concerte cu orchestra a cântat în Germania, România (orchestrele filarmonice din Oradea și Târgu Mureș), Italia (orchestra Città di Ravenna), Spania (orchestra simfonică din Galicia), Belgia (orchestra BASSO-Bilkent Symphony din Turcia la Festivalul Musici Artis din Bruxelles), Republica Moldova (orchestra Festivalului Crescendo și Orchestra de Cameră a Moldovei), Ucraina (orchestrele de cameră Kievska Kamerata și Renaissance), Liban (Orchestra Națională Simfonică din Beirut), SUA (Columbus Youth Symphonie Orchestra și Westerville Symphonie Orchestra-Ohio), Brazilia, Paraguay, Uruguay (Orchestra Filarmonică din Montevideo). Se poate observa din studiul repertoriului său o atracție către concertele de Mozart (si bemol major KV 595, do minor KV 491), Ceaikovsky (No. 2 în Sol major, op. 44), Beethoven (No. 5 în E flat, op. 73 Imperialul), Rahmaninov (No. 2 în do minor op. 18).

A realizat înregistrări radio la Dresda, Berlin, Sofia sau TV în Perugia (Italia), Iași (România), de CD-uri pentru Sächsische Tonträger ca solist, cu membrii Orchestrei Filarmonice din Dresda, sau împreună cu violonistul Gernot Winischhofer (profesor la Conservatorul din Viena), cu flautista Angela Jones-Reuss (profesor la Universitatea Georgia din Atena), cu clarinetistul Jorge Montilla (de la Bloomington University, Indianapolis), precum și concertele Gospel cu Brenda Jackson și Carol Wyatt, ambele foste soliste ale Operei Germane din Berlin.

Câteva citări din presa internațională a ultimilor ani ne pot crea o imagine asupra impresiei lăsate de interpretările lui Andreas Henkel asupra auditorilor: „Henkel ia ascultătorul de mână și-l conduce spre secretele marii muzici" *(Süddeutsche Zeitung, Münhen,* după recitalul de

la Sala *"Gasteig"* a Filarmonicii, 2004*)*, „lungi aplauze" *(Il Roma, Napoli,* după recital, 2006*)*, „reverență talentului" *(Jornal de Piracicaba, Brazilia,* 2005*)*.
C. A. – Care vă sunt proiectele pentru perioada următoare?
A. H. – De la Iași plec la Cernăuți, Ucraina, unde voi interpreta Concertul în do minor KV 491 de Mozart împreună cu orchestra filarmonică locală. La începutul lui martie am două concerte în Italia, la Parma și la Scandiano și apoi în Germania, la Großenhain. În aprilie cânt în Cehia, iar în mai, Concertul în si bemol major de Mozart îl voi cânta la Sebnitz și Dresda, în Germania. În perioada verii, în iulie, merg în Italia la Bibione și la Parma unde voi cânta la un Festival Beethoven în cadrul căruia i se interpretează toate sonatele pentru pian. Eu voi cânta patru sonate. În august particip la Festivalul Artelor de la Zempléni, Ungaria, în octombrie cânt în Japonia, iar în noiembrie la Paris. Printre concerte, în perioada iulie-august, țin Cursuri de Masterclasses la Sárospatak în Ungaria. Am mult de lucru.
C.A. – Mult succes! Am fost bucuroși de prezența dumneavoastră în orașul nostru în dublă ipostază (interpret și profesor) și dorim să continuăm această colaborare. Vă așteptăm anul viitor.
A. H. – Voi veni.

CUPRINS